



مجلة النقد الأدبي

# فصول

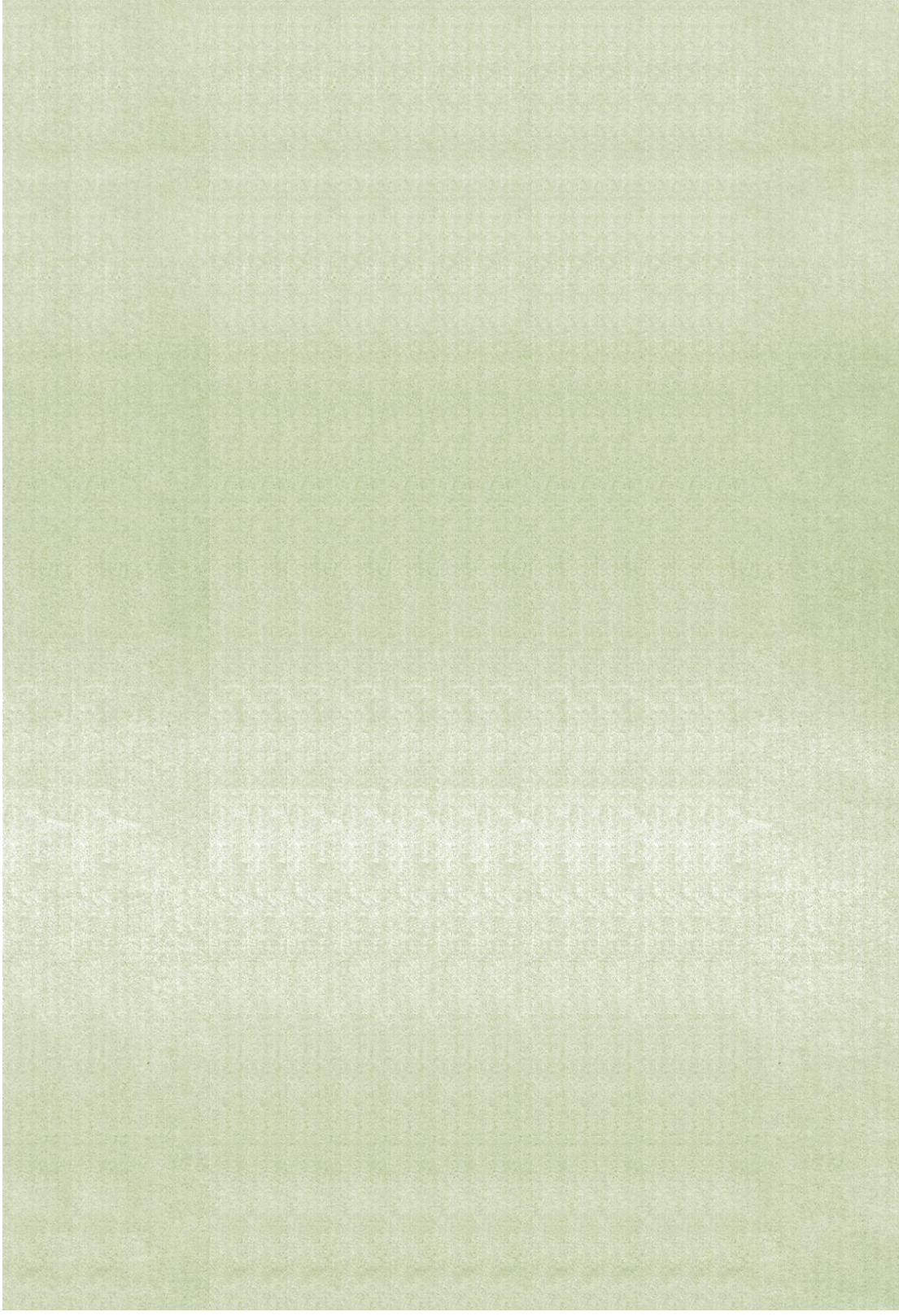
## مشكلات التراث

• أكتوبر 1980

• العدد الأول

• المجلد الأول









الهيئة المصرية العامة للكتاب  
مركز تحقيق التراث

# المكتبة التراثية

صدر حديثاً

تحقيق: د. محمد سليم سالم

تلخيص الجدل لابن رشد

الخطط التوفيقية لعلي باشا مبارك  
(الجزء الأول - طبعة معادة)

القاموس المحيط للفيروز آبادي  
(المجلد ١، ٢، ٣)

تحقيق: محمد علي قرنته

نشر الدر للأخ  
(الجزء الأول)

يحت الصبح

تحقيق: د. صديق نصار

ديوان ابن الرومي

(الجزء السادس)

تحقيق: د. محمد كمال جعفر

مدارج السالكين لابن قيم الجوزية  
(الجزء الأول)

يصدر قريباً

إعداد: د. أحمد عبد المجيد حميري

الحقيقة والمجاز في الرحلة إلى بلاد الشام  
ومصر والحجاز لعبد الغنى النابلسي

تحقيق: د. عبد العزيز الديوبقي

الوسيلة الأدبية لحسين المرصفي

تحقيق: د. محمد محمد أمين

تذكرة النبيه لابن حبيب  
(الجزء الثاني)

بمكتبات الهيئة بالقاهرة وفروعها بالمحافظات



# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الأول  
العدد الأول

١

أكتوبر ١٩٨٠

# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

صلاح عبد الصبور

مشارو التحرير

د. زكي نجيب محمود  
د. سهير القلماوى  
د. شوقي ضيف  
د. عبد الحميد يونس  
د. عبد القادر القط  
د. مجدى وهبه  
د. مصطفى سويف  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

رئيس التحرير

د. عز الدين اسماعيل

ناشر ورئيس التحرير

د. صلاح فضل

د. جابر عصفور

مكتبة التحرير:

إعتدال عثمان

مكتبة التحرير التنفيذية:

محمد ابودومه

الإشراف الفني:

سعيد المسيرى



## ● الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة ( أربعة أعداد ) ٢٠٠ قرشا على أن ترسل  
الاشتراكات بحالة بريده حكومية

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة ( أربعة أعداد ) ١٤ دولارا أو ما يادلها متفئة  
مصاديف البريد

● ترسل لتتراكات على العنوان التالى :

مجلة لصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورليس النيل - بولاق - القاهرة - ج ٢٠٠ ع

تليفون المجلة : ٩٧٢٦٤٩

● الإعلانات :

يتفق عليها مع ادارة المجلة

## ● الأسعار فى البلاد العربية

الكويت	٥٠٠ - فلس	السعودية	٨ ريال
الخليج العربى	١٠ ريال قطرى	السودان	١ جنيه
البحرين	١ دينار	تونس	١ دينار
العراق	٧٥٠ - فلس	الجزائر	١٠ دينار
سوريا	٨ ليرة	المغرب	١٠ درهم
لبنان	٨ ليرة	اليمن	١٠ ريال
الأردن	٥٠٠ - فلس	ليبيا	٧٥٠ - فلس



صفحة  
٤  
٥

علم المجلة  
هذا العدد

● مدخل :

- وحدة التراث
- قيمة من التراث تستحق المقادير
- الأصالة والمعاصرة : رأى جديد فى مشكلة قديمة

● ندوة العدد ( موقفنا من التراث )

● قضايا نقدية :

- مفهوم الأسلوب
- بين التراث النقدى ومحاولات التجديد
- الأصول التراثية
- نقد الشعر عند العقاد
- تناقضات الحداثة

● جوانب من التراث :

- تراث النغوى العربى
- تراث الأدب الصوفى
- تراثنا الفلسفى
- التراث التاريخى
- التراث السياسى
- ( فى وسائق الخوانى الصلابة )

● توثيق التراث :

- توثيق التراث فى مصر
- البيئات التراثية
- توثيق التراث العربى فى شعرنا المعاصر

● الواقع الأدبى :

- تجربة نقدية - إنتاج الدلالة فى شعر أمل دنقل
- التراث والتجديد - تأليف د. حسن حنفى
- الثابت والمتحول تأليف أدونيس
- زكى نجيب محمود وتجديد الفكر العربى

● ليست الأعمال بالنباتات

- فى مجال نشر الفكر لى مصرى الحديث
- تراث الإسلام
- الدوريات الانجليزية
- الدوريات الفرنسية
- الرسائل الجامعية
- بليوجرافيا الكتب

● إعلان كريمان :

- آخر ما كتبه الدكتور الأهوانى
- عبد العزيز الأهوانى والتراث
- الدكتور النويهى ناقدًا ومعلمًا



# هذه المجلة



## فصول

● ● أخيرا تصدر هذه المجلة ، بعد أن ظلت رديحا من الزمن فكرة تجول في أذهاننا ، وأملنا يراود أحلامنا .

أخيرا ، ونحن في مستهل العقد التاسع من هذا القرن ، تصدر هذالمجلة الفصلية المتخصصة في حقل النقد الأدبي ، استجابة طبيعية وضرورية لحاجة يلح الواقع في طلبها ، بعد أن جاوز الوعي فيه كل الطروح العشوائية في حقل النقالة الأدبية ، وكل جهد أو اجتهد شخصي ما يلبث أن يذهب بدنا .

لم يعد هذا الواقع يقنع بأن تكون المجلة « كشيئكولا » ينتظم طروحا شتى من المعارف المختلفة ، تتباعد في الموضوع بقدر ما تتفاوت في المنحى الفكري فضلا عن المستوى العلمي . ولم يعد يلائم هذا الواقع أو يصلح له تكرار الأنماط الفكرية المألوفة ودوبانها في حلقة مفرغة ، فهذا الفراغ قاتل ، ولا بد من حركة جديدة تملأ هذا الفراغ ، ولكن بوعي جديد .

بناء المثقف العربي المعاصر ، الذي تنصهر في كيانه الأبعاد التراثية وأبعاد المعاصرة على نحو منفرد .

وضمانا لتحقيق أكبر قدر من الفعالية لهذه المجلة ، رأينا - ورأى معنا معظم الذين استفتيناهم - أن يختص كل عدد بدراسة موضوع واحد ، يتناوله الباحثون من جوانبه المختلفة ، تحقيقا لتكامل الفكر ، واستيفاء - قدر الطاقة ..

لجانب محدد من جوانب المعرفة ، وتوصيلا له ، وتعمقا فيه . أضف إلى هذا حرصنا على تحقيق التوازن - فيما نعرض له بالدراسة - بين الجانبين النظري والتطبيقي ، حتى تتحقق الفائدة المرجوة .

وفضلا عن الدراسة المتصلة بموضوع واحد في كل عدد ألفردنا حيزا لا بأس به لملاحقة « الواقع الأدبي » في أبواب مختلفة ، حتى يتحسس القارئ نبض هذا الواقع .

ونعود فنقول : أننا نتقدم اليوم إلى القارئ العربي بتجربة ، نمتحنها بقدر ما نمتحن أنفسنا ، ولنطلق فيها بدافع من الشعور بالمسؤولية ، وأى تقصير فيها إنما هو - قبل كل شيء - قصور منا ، لعلنا من خلالها ، وبعون من القراء الواعين أنفسهم ، نستطيع أن نصلح من أنفسنا ، وأن نسدد مسارها .

من أجل هذا تصدر هذه المجلة المتخصصة في حقل النقد الأدبي لكي تسهم بصورة إيجابية في للتشير الذي يتطلبه الواقع الثقافي ويفرجه . وبعد ذلك - أو قبله - تظل هذه المجلة ، بالإضافة إلى تخصصها المحدد ، ذات طبيعة نقدية في منحائها الفكرى العام ، نهى لا تعرف المسلمات في أى لون من ألوان الثقافة ، بل تفتح الباب لإعادة النظر في كل ما يستحق أن يعاد النظر فيه . وهى - بالإضافة إلى هذا - تؤمن بالمنهج العلمى ، وتسمى - قدر للطاقة - إلى تحقيقه ، حتى فى مجال الدراسة الأدبية . وهى - لذلك - لا تحصر نفسها فى اتجاه واحد بعينه من اتجاهات ، أو فى مذهب أو اتجاه فكرى بذاته ، بل تفتح الباب لكل دراسة وكل فكر يلتزم بالجدية والموضوعية .

وحيث تصدر هذه المجلة فإننا نصدرها مبرئين من مركبين أساسيين ، تراءى لنا أنهما ظلا يؤثران سلبيا على الحركة الأدبية والثقافية بعمامة فى وطننا العربى ، أولهما نظرة التقديس للتراث ، وثانيهما شسور الاستخزاء أمام الثقافة الغربية . لقد صار فى مقدورنا أن نحدد موقفنا تحديدا دقيقا من التراث ومن الثقافات الوافدة على السواء ، وأن نفكر جديا فى تاصيل ثقافتنا القومية المتميزة ، وفى

رئيس التحرير



# هذا العدد



● ● كان لابد لتأصيل الفكر النقدي من تحليل الجذور الأساسية له ، فأصبح البدء بمشكلات التراث ضرورة تفرضها طبيعة البحث ، ولم نستطع أن تقتصر على التراث الأدبي والنقدي لتشابك الجذور وتراسل المعطيات ، فعدت وحدة التراث هي المقولة الأولى التي يكشف إبداعها الدكتور شوقي ضيف في الجزء الأول الذي يعد بمثابة المدخل للعدد ، وتبلورت لديه هذه الوحدة في مجموعة من الزوايا المتكاملة ، أولها التراث الديني ويقع في قلبه النص القرآني الكريم وما دار حوله من تفسير وحديث ومذاهب فقهية تغطي مساحة العالم الإسلامي كله ، وثانيها وحدة التراث النحوي واللغوي والبلاغي من مادة ورجال ، وثالثها وحدة التراث المتصل بعلم الأوائيل كالفلسفة والطب والطبيعة والكيمياء والرياضة مما اعتمد في بدايته على الترجمة واتفق في المصطلح وكون سلسلة متصلة الحلقات ورابعها الوحدة المتمثلة في الأدب شعراً ونثراً ، وأخيراً كتب التراجم التي أرخت للعالم الإسلامي بأسره ، وإذا كان لدينا هذا الكم الهائل من التراث فإن هوقنا النقدي منه لأبدان يعتمد على اصطفا ما فيه من قيم محورية تستحق البقاء ، ويرى الدكتور زكي نجيب محمود أن استعارة قيمة قديمة لاستخدامها اليوم يتوقف على المجال الذي ندير عليه تلك القيمة بطريقة حرة مبدعة ، وقد اختار قيمة متصلة بمنهج الإدراك لدى الأقدمين ، وهو لا يصمد من الجزئي إلى الكلي ، بل يهبط من المبدأ الكلي إلى الجزئيات الماثلة في السلوك والعمل والفكر على السواء ، وقد سبق فيلسوفنا الكبير أمثلة على هذه الحقيقة من مختلف مجالات التفكير في العلم واللغة والتشريع والأدب والفن ، ففيها جميعاً يلج العقل العربي بالمبدأ العام ثم يتدرج منه في مجال التطبيق إلى التفصيلات الجزئية ، ويرى أن ثقافتنا العربية محورها « المبادئ » لا « الأشياء » ، ومدارها « الأخلاق » لا « الجدل » ، ويستنتج من هذا المنهج السبل العلمية التي تمضي من التفصيلات إلى الكلمات ، وليست الحياة في تقديره علماً صرفاً ، لأن الواقع الملموس هو جزء من واقع أشمل يضم غير الملموس ، فلتنبق للمنهج العلمي على مجاله ولنغد من تلك القيبة الفكرية المتجهة إلى الكلمات والمبادئ ، شريطة أن يكون من حقنا التعديل في كل ما ورثناه من هذه المبادئ كلما اقتضت الضرورة ذلك .

## ● هذا العدد

لم تستطع في الماضي أن تصنع من مباحثها الجزئية بناء كلياً متماسكاً ، وينتقل الباحث الى الساحة العربية فيرصد محاولتين رائدتين في هذا المجال لتجديد البحث البلاغي ، هما محاولة الأستاذ أمين الحولي ومحاولة الأستاذ أحمد الشايب . وقد استطاع أن يضع يده على الجوانب الإيجابية في كل منهما ، وأن يوضح الفجوات التي تغللت بينهما المنهجى أيضاً ، وينتهي الدكتور شكرى عياد الى تأكيد وجوب الربط بين الدراسة العلمية للأسلوب ومناهج البحث اللغوي . هذا الربط الذي أتاح للدراسات الغربية أن تقطع شوطاً بعيداً في تاصيل علم الأسلوب ليكون بديلاً عن البلاغة القديمة .

أما الدكتور ابراهيم عبد الرحمن فيطرح في بحثه عن الاصول التراثية في نقد الشعر عند العقاد جعله تساؤلات عن نظريه العقاد في الشعر ، وهل وجدت مثل هذه النظرية وما هي عناصرها ومناهجها الأساسية . ويقدم مجموعة من الملاحظات العامة التي تتصل بنتائج المعاد النقدى في جانبية النظرى والتطبيقات ، والملايسات التاريخية والشخصية التي حقت به ، ويرى الباحث أن هناك محورين أساسيين دار حولهما العقاد في كل ما تعرض له من قضايا الشعر : هما العاطفة أو الوجدان والصدق ، وأن هذين المحورين يمكن لرجاعهما بسهولة الى مصادرها في تراث النقد العربى اقدم عند الباحثين . وعن هذين المحورين تفتقت في نقد العقاد قضايا كثيرة ، يحلل الباحث منها قضية الوحدة العضوية للنصيبية ، ويرى أن نقد العقاد لشوقي انذى طرح من خلاله مفهوم الوحدة العضوية كان أكثر اعتماداً على النقد العربى القديم ، لأن هذه الوحدة كانت تمنى لديه وحدة اوضوع والأغراض أكثر مما تمنى البناء العضوى الحقيقى في التصور الأسسطى والنقد الغربى . ثم ينتهى الباحث الى أن العقاد في نقده كان امتداداً متطوراً لمدرسة الاحياء النقدى التي بدأت بالمرصى ، وأنه استطاع بقدرته الخاصة على للنمذ والهضم أن يمزج مزجاً متقناً بين الرافد التراثى وما يتألف معه من الثقافة الغربية .

ويتوغل الدكتور جابر عصفور في تبج تعارضات الحدائة في لغزى البانى والثالث الهجرىين ، فيطرح اشديه شعر المحدثين حينئذ ، بما تتضمنه من تعارض مع القديم ومع الحاضر الذى مازال ثابتاً على القديم ، فالشاعر للمحدث هو الذى يبدع في حاضره ويرتبط بالجانب المتقدم من ماضيه . ومن ثم يدخل لشاعر المحدث في مجموعة من التعارضات التى تصطدم بالاذنات السائدة والأنظمة الفكرية والمؤسسات الاجتماعية والنقاد الذين يدركون الحاضر بطريقة مختلفة . مما يحدث صدمة الحدائة لدى متلقيه ، ويتوقف الباحث عند بشار وصالح بن عبد القدوس وأبى نواس وأبى تمام ليقدم شواهد من تجربة كل منهم على تجليات الحدائة عنده ويعبرهم بذلك وينتالجه على المستويات الفنية والاجتماعية ثم يستعرض موقف المحدثين والمقلدين محدداً العوامل التى أثرت في كل فريق ، لا يافى يتصل بالشعر أو اللغة فحسب ، بل فيما ينعكس من خلال هذين اللوطين على مستويات الحياة المختلفة ، بحيث تتواءم هذه المتعارضات في دلالتها مع ما تولد عن تجربة الشعراء المحدثين ، ثم يرصد التداخل بين المستوى للفكرى والاداعى وكيف أدى الى تأسيس نقد حديث فخر مقابل النقد النقل القديم وأخذت القيمة المعرفية للشعر تفرس نفسها فتقترب جودة الشعر ما يثير من لذة عقابة وغوض معاً .

ويحدد الدكتور فؤاد زكى في مقاله عن الاصاله والمعاصرة الاطار الذى يديح أن يحكم علاقتهما بالتراث ، ليرى أن طرح مشكلة القديم والجديد قد خضعت للمبسات عديدة خلال القرن الماضى ، وانتهت في المقدين الأخيرين الى صيغة « الاصاله والمعاصرة » التى روج لها جاك برك « وتلاميذه من العرب ، ويحلل دلالة هذه الصيغة فيأخذ عليها ثلاثة عيوب اساسية : اولها تصور أن هناك تعارضاً بين اللغطين ، وثانيها افتراض أن علينا أن نختار بينهما كيديلين أو لنجاً في احسن تقدير الى عملية تلفيق بينهما ، وثالثها أنها تعبر عن خواء في حاضر مجتمعتنا . ثم يضى في تحليل معنى للاصاله على اعتبار أنها هي الشئ المائل الذى تمتد خيوطه الى الماضى . ومن ثم يصبح الاصيل هو المعاصر الذى يتميز بعق جذوره التاريخية ، ومن ناحية أخرى تمنى للصدق مع النفس والتعبير الحقيقى عن الذات وهذا هو أب المعاصرة ، فيلتقى في معنى الاصاله الابتكار والابداع ، الى جانب حكمة الماضى وخبرة التراث .

وتأتى نقوة العدد بعد هذا المدخل لتستقطب الحيوى الفلسفيه المعلمة وتلقى فسوساً متعدد الانوان والاصنوعات على طباعات التراث المختلفة ، مما يؤذن بانفتاح الإيقاع في العهد الى البحوث المتخصصة التى تنهركز في مجموعة من الحقول المتجانسة ، يتصدرها حفل النقد الأدبى - من الوجهة النظرية - تتلوه تنويعات التراث المختلفة ، وتختتمه جملة من الدراسات النقدية التطبيقية المتصلة بتوظيف التراث في الأجناس الأدبية المختلفة .

فيحلل الدكتور شكرى عياد مفهوم الأسلوب في التراث العربى في مراحل مختلفة ، خاصة لدى بعض التأخرين مثل حازم القرطاجنى وابن خلدون . ويعقد موازنة بين مفهوم الأسلوب كما تمثل في الدراسات العربية وكما تمثل في الثقافات الأوربية القديمة ينتهى الى تحقق المشابهة بين ما سعى بالبلاغة هنا وهناك ، ثم يتابع تطور الحركة النقدية الغربية باهتمام الرومانسيين بالمصدر الذاتى والتجربة الشخصية والشكل المضموى والكماس ذلك على تصوريهم للأسلوب بشكل انطباعى بعيد عن الانضباط والموضوعة مما أدى الى رد فعل حديث هو محاولة تأسيس الأسلوب على مناهج علم اللغة لكى يصبح بديلاً عن البلاغة القديمة التى



للمصوفي وشعر الطبيعة ، ملاحظنا التشابه بين موقف الرومانسيين الوجداني من الطبيعة وموقف المتصوفة المقيم بالرموز والشفرات مما يثير الوعي الإنساني بالكون والحياة . وأخيرا نتحدث الباحث عن الشريكات الصوفية وما ترمز اليه من حالات الوجد وبين منهجهم في الاستفادة من لغة شعر الحريكات في تطوير مصطلحهم الرمزي المصب .

فاذا جاء دور الحديث عن التراث الفلسفي اقام الدكتور حسن حنفي تصويره له على محورين متوازين : احدهما يحدد العناصر الايجابية التي توقفت ولم يقدر لها البناء في هذا التراث ، والآخر يشير الى السلبيات التي استمرت فيه وعاقبت تطوره ، فيعرف أولا تراثنا الفلسفي بأنه مجموع ما وصل الينا من نظريات في المنطق والطبيعات والالهيات، ويصفه بقابلية التأويل وضرورة الارتكاز على اللحظة التاريخية المحددة طبقا لشروع كل جيل ، ثم يرصد جملة العناصر المتوقفة فيه ، ومن أهمها تطوير الفكر الديني واحتواء المضاربات المجاورة ومواجهة حركة الترجمة بحركات الغد والتلخيص والتأليف ، وإبداع لغة جديدة تحصل صلاء لمعطيات ، وتمو العلم الطبيعي بفرعه المختلفة ، وسيادة النظرة الكلية للمساهمة التي تتوحد بها الحكمة والفريضة وتحل في شمولها مشاكل الالهيات والكونيات ، اما السلبيات التراثية التي هازلت تجثم في تقدير الباحث على الفكا الفكرى فيبعد منها غلبة المنطق الصوري والنزعة التبريرية والمعرفة الانشائية التي تعتمد على اليقظ ، والترتيب المنطوق للكائنات والظواهر وخضوعها لسيطرة الفروقات الكونية والفضائلي النظرية ، وأخيرا غيبة الانسان وسقوط للتاريخ .

ويقدم الدكتور عن الدين قوة تاضل للتراث السياسي في رسائل اخوان الصفاء ، وهو تاضيل ينظفر الى هذه الرسائل باعتبارها واحدة من أهم وثائق التراث الاسلامي ، وذلك بما تمثله من صياغة توفيقية بين قيمات معتقدة وروافد مختلفة ، تهدف الى ربط السياسة بالدين ، لإقامة ما يسمى دولة الخير ، ومن هذه الزاوية في النظر يبدأ المقال بالمصادر الفكرية للرسائل ، ليكشف عن المزي الذي يصل ما بينها ، ثم يحدد اهدافها الفريضية المرتبطة بالواقع التاريخي والاجتماعي من خلال فريضات فلسفية معتينة تقوم على اساسها دولة اهل الخير .

وفي ختام هذه الكتلة التراثية يقدم تلة الدكتور عفت الشيرقلاوي تصويره لشبكة التراث التاريخي ، فيحلل المعاني المتغيرة للكلمة تراثا ليس تعريف منهجيا بلية الزمن والكون الانتماء القومي ووحدة الجماعة وضرورة استهلاك التراث من اجل التمسك به نحو آفاق الإبداع ، ويفضل الباحث ما يقا من أن التاريخ يصيد نفسه ، مؤكدا أننا ننحنا نحن على التناون الكلي الذي تفسر به (الجازات الماخني بالفلسا) فذلكلة ضلعفة المستقبل .

وفي القسم الثالث من العدد المتصل بمجالات التراث المختلفة يقدم الدكتور تمام حسان رؤية نقدية شاملة للتراث العربي في علوم اللغة واصولها الدينية والقومية والاجتماعية ، فيتحدث عن النحو وفكرة الوضع والقاعدة فيه وعن اقياس واركانه ، ويسجل ملاحظة تردت في مقال الدكتور زكي نجيب محمود حين قرر أن أصل الوضع والقاعدة تجريديات عليها تتمثل فيها فلسفة النحو . وفي هذا الصدد أشار الباحث الى النقد الذي طاله وجهه المشتغلون بعلم اللغة الحديث - وهو منهم - الى النخلة العرب لاسطناعهم هذه التجريدات واعتمادهم على المياريية العقلية في تناول نشاط ينبغي أن يرصد بالمنهج الوصفي ، ولكنه هنا يجري لونا من رد الاعتبار لهؤلاء النخلة في ضوء تطورات علم اللغة الحديث الذي يعل مؤخرا من شأن النظرة العقلية فيما زاد به تشومسكي صاحب المذهب التحويل من الاعتماد على الأبنية العميقة التي تستنبط منها بليات سطحية متعدة ، كما يدفع الباحث شبهة بعض المستشرقين في رد الأفكار النحوية الى المنطق الصوري الارسطي وأوضح أن تفكير النخلة العرب يعتمد على المنطق المادى وقد الفكر للواقع .

ثم انتقل الباحث الى الحديث عن فقه اللغة عند العرب هنتها الى المعاجم باعتبارها تمثل اكبر جهد بذله العرب في حقل فقه اللغة لم يسبقهم اليه سوى الصليين ، ومع ذلك فهو يحدد نقاط الضعف التي تعاني منها هذه المعاجم ، ويتوقف في نهاية بحثه عند البلاغة فيستعرض نشأتها في رحاب النقد وانتقالها من مجال المعرفة الى مجال الصناعة ، ويعرض لأقسامها الثلاثة المعاني والبيان والبديع مفصلا الحديث في علوم اللغة .

ويأتي بعد ذلك في حركة موضوعات هذا العدد دور الأدب للمصوفي كوحدة متميزة في تراثنا الفكرى فيشرح الدكتور عاطف جودة نصر علاقة التجربة الفنية بالتجربة الصوفية ودورها في ارساء لون من المعرفة الحدمية يعتمد على الانسراط في الوعي الذاتي ولبة المألوف وتكتيف الاحساس مما يجعل التصوف والشعر يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور ، فأكذا التصوف والفن شعور بالافكار وتفكير بالمشاعر . ويقرر الباحث من للوجهة التاريخية تأخر ظهور الأدب الصوفي حتى القرن الثالث ، لأن الصوفية لم يشغلوا أنفسهم قبل ذلك بالتعبير الفني عن تجاربهم ، ثم يعرض للشعر الصوفي في مجالات الغزل والطبيعة والحجر ، ويبين مدى توفيق الشاعر الصوفي أو اخفاقه في الموامة بين لؤلؤ الرمز الصوفي الجوانبية وزخرف البديع البراني في الإداء . ويقرر الباحث أن شروح هذا الشعر قد انتهت الى نوع من لأكلية في تفسير كفايات واشاراته ، ويدعو الى ضرورة مقاربة النظر في هذه الشروح بوصفها غربا من التأويل والتحليل الرمزي الذي قد ينتج أحيانا ويتصف أحيانا أخرى . ويحلل الباحث البناء الرمزي لشعر الغزل

الصعراء المحدثون لتوظيف تلك للمطيات ، ويحلل تركيب الصور الشعرية الجزئية والكلية الرمزية التي تعتمد على هذا التوظيف ، مستعرضا نماذج عدة تغطي ساحة الشعر العربي الحديث بكل تنوعاته الاقليمية والمذهبية .

وبعد فان القسم الثاني من المجلة الذي يأخذ عنوان المواقف الأدبي يقدم تجربة نقدية كان من المقدر لها ان تتعدد لتغطي مجالات الانتاج الحديث في الشعر والرواية والمسرح . ولكن تضمن العدد من ناحية وضيق الوقت من ناحية ثانية قد جعلنا نقتصر على مقال الدكتور صلاح فضل الذي بحث فيه انتاج الدلالة في شعر امل دنقل ، ثم نورد جملة من الدراسات النقدية لأهم التجارب في المجالات التراثية من خلال العرض العلمي لأهم الكتب المتعلقة بالتراث ، ومن الواضح أننا نولي عرض الكتب أهمية تتجاوز ما درج عليه القارئ العربي ونحاول أن نربطها بالمحور الرئيسي للعدد ، كما نقدم عرضا للدوريات الانجليزية والفرنسية ولأهم الرسائل الجامعية وللمجموعة من الكتب التي صدرت في مصر عن الادب والنقد في الآونة الأخيرة .

ولسنا اخيرا بحاجة الى تأكيد بعض المسلمات التي تعودت المجلات الدورية على تردادها ، مثل مسئولية كل كاتب عن مادته العلمية وآرائه الشخصية ، وإن ميلونا الأساسي في اختيار البحوث هو جدية التناول وعلمية المنهج ، وأما أن ندخر جهدا في سبيل تقديم إنجازات حقيقية في مجالات النقد ونظرية الأدب في الأعوام القادمة .

ثم يطرح عددا من الأسئلة عن التراث التاريخي وعن خصائصه الأساسية ، وكيف يمكن مصدرها لوهي حضاري أصيل ، ويجيب عن هذه الأسئلة ، مستعرضا فكرة التاريخ عند المسلمين ودلالاتها المختلفة عبر تطورها ، ويخلص من ذلك الى ضرورة قيام تفسير حضاري شامل للتاريخ ، يأخذ في اعتباره الأساس الاجتماعي والعنصر الروحي ويحدد أنماط الحياة واللغة والفكر مجتمعة ، تهيئنا لفهم أجدى لتطور الأحداث وإدراك أفضل لواقعنا الحضاري ، على أساس الربط بين مبدأ الابداع والوعي التاريخي بالنفس ومعرفة الذات ، إذ أن هذا هو أساس كل نهضة وتقدم .

ويتحول إيقاع العدد عندئذ لي طرح إشكالات تطبيقية لتوظيف التراث في الأدب فيتناول الدكتور عز الدين اسماعيل توظيف التراث في المسرح شارحا فكرة الوعي بالتراث ومدى فعلها في الماضي ، وتفتح هذا الوعي وتطوره شيئا فشيئا في العصر الحاضر ، مسجلا المسافة بين بدايات هذا الوعي كما تمثلت في الأعمال المسرحية المبكرة نسبيا ، والنهيات التي تحققت في السبعينات من هذا القرن ، ومحور القياس لهذه المنظور هو مدى تحقق الوعي بالواقع في كل حالات استهلاك التراث الى مستوى المواجهة لهذا التراث . ثم يرصد عناصر الاستهلاك أو التوظيف كما تمثلت في عدد من المسرحيات يبدأ بشوقي وينتهي بالدكتور سمير سرحان من حيث العناصر الشكلية والمضامين الفكرية ، وأخيرا تعرض الدراسة لثلاث من القيم التي صاحبت تطور ذلك الوعي هي قيم الكرامة والعري والمعادلة وما طرحه المسرح بالنسبة إليها من إشكاليات .

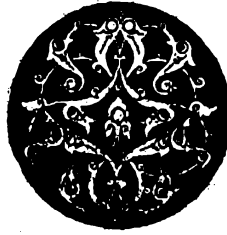
وتتكرر الدكتور سيزا قاسم على منظور حديث إذ تحلل الخلفية التراثية للفنان عربي هو جبرا إبراهيم جبرا في روايته « للبحر عن وليد مسعود » من خلال تمثل التراث كمجموعة من الأبنية المتدرجة من المستوى اللغوي القائم في التركيب المسكوكة الى المستوى للتصفي الممتد على الأخبار والروايات ، حتى المستوى الأسطوري الذي يستوعب النماذج للملها للوجدان الجماعي ويرمز لها بطريقة تمكن الفنان من التعبير عن الحساسية الحديثة وتشكيلها في آن واحد ، كما تمكنه من مواجهة مازق تمدد روافده التراثية وحله بالمرآة على الصيغة الموائمة الخلاقة .

في حين يقدم الدكتور على عسري زليد مسحا وتنبطا منطلما لأشكال توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر ، واستخدام معانيه استخدما إيحائيا رمزيا لحمل الأبعاد الجديدة للرؤية الشعرية . فيصنف المصادر التراثية الى أنواعها الدينية والفلسفية والتاريخية والأدبية والأسطورية ، ويعدد معطياتها المستفادة من شخصيات وأحداث ونصوص ومجموع تراثي وقوالب فنية وعناصر بلاغية وموسيقية . ويرصد مختلف « التكنيكات » والأساليب التي ابتدعها





# وحدة التراث



امتنا العربية ذات تراث واحد روحي وعقلي وادبي ، ونور تراثها الروحي الباهر القرآن الكريم المعجزة التي ليس لها سابقة ولا لاحقة في تاريخ الحياة الروحية الانسانية نور يهدي الانسان سواء السبيل منتقلا به من الظلمات الموحشة الى عوالم النور والهداية الربانية بما شرع القرآن له من قيم روحية خالصة ترسم له اصول عقيدة الالهة رفيعة وعبادات وفضائل تظهر نفسه وتزكي قلبه ، وقيم عقلية تخلصه من السحر والكهانة والخرافة وتعمده للعلم والمعرفة والانتفاع بالحياة ، وقيم اجتماعية تنفذه الى العدالة والمساواة بينه وبين افراد الامة في جميع الحقوق والواجبات ، وقيم انسانية تكفل للانسان كرامته وحرية حتى في دينه .

فهجروا لغاتهم الى لغته ، واتخذوها لسانا لهم  
يمبرون به من ذات مشاعرهم وعقولهم .

والقرآن بذلك عمم وحدة الدين ، وعمم ايضا وحدة اللغة في امته من اواسط آسيا الى المحيط حتى بين من لم يتابعوا دينه من اهل الديانات الاخرى مساوية وغير مساوية لسوء العربية وخصائصها البلاغية الرائعة ، ولمرونتها في الاشتقاقات والاستعمالات اللغوية ، مما وسع محيط العربية ، وجعلها خليفة بان تكون لغة عالمية . ويكفي انها حين غزت اللغات القدينية في

وبهذا الدين الحنيف المثالي - لا بالسيف - فتح العرب ايران واستولوا على اسم ولايتين للدولة البيزنطية : الشام ومصر ، وامتد السبيل النوراني سريرا الى شمال افريقيا حتى المحيط في الغرب والى اواسط آسيا والهند في الشرق . وكل هذا العالم الكبير فتح للقرآن الكريم مضايق القلوب من سكانه ، فاذا هم يدخلون في دينه افواجا ، واذا اللغة العربية القرشية تكتسح كل ما التقت به من لغات في تلك البلدان ، اذ كانت تلاوته قرضا مكتوبا على كل مسلم ، وايضا فانهم وجدوا فيه بلاغة رائعة وبيانا صافيا شافيا ،

ومثل القراءات تفسير الذكر الحكيم ، ففيه تراث مأثور عن الرسول صلى الله عليه وسلم ثم عن صحابته وخاصة أبي بن كعب وعبد الله بن مسعود وعبد الله بن عباس ، وحمله التابعون عنهم الى آفاق الأرض : الى العراق وخراسان والشام واليمن ومصر ، مع بعض اضافات لهم ، وأخذت مادة هذا التفسير المأثور تتضخم من جيل الى جيل حتى سجلها الطبري في تفسيره المصنوع لأواخر القرن الثالث الهجري . وتظل مادة هذا التفسير بأعين كل من حاولوا تفسير الذكر الحكيم بعد الطبري من غزاة في أفغانستان الى قرطبة في الأندلس .

وهذا نفسه يلاحظ في الأمهات من كتب الحديث النبوي وشروحا ، ونعرض لكتاب واحد من تلك الأمهات هو صحيح البخاري المتوفى سنة ٢٥٦ فقد شرحه مرارا علماء يمتدون من بست وهرة في أفغانستان الى قرطبة في الأندلس ، مثل أحمد بن محمد الخطابي البستي الأفغاني وابن بطال القرطبي والنووي الدمشقي وشرحه مطبوع ، وشرحه المصريون مرارا كثيرة من أمثال ابن الملقن والبلقيني والدمامي ، ومن شروحه المطبوعة فتح الباري في شرح صحيح البخاري لابن حجر المتوفى سنة ٨٥٢ وارشاد الساري في شرح صحيح البخاري للقسطاني المتوفى سنة ٩٢٣ ولستمر الصحيح يشرح في الحقب المتأخرة مثل شرح القاري الهروي المتوفى سنة ١٠١٤ وحاشية عبد القادر الفاسي المتوفى سنة ١٠٩١ وشرح على زاده حلبي المتوفى سنة ١٠٦٧ . وكل شراح من هؤلاء الشراح كان يرجع الى الشراح قبله . ولهذا كله دلالتان : دلالة على أن صحيح البخاري بمجرد أن ألفه صاحبه أصبح تراثا عاما مشتركا للعالم العربي جميعه ، ودلالة ثانية هي أن شروحه تحولت بدورها تراثا عاما للأمة . لما يؤلف منها شارح في أقصى الشرق مثل بست وهرة يعكف على قراءته للمطالع في أقصى الغرب في فاس وقرطبة ، ولو أننا عنيينا بأن نجيب كل ما كتب من شروح وأعمال حول صحيح البخاري لشغل ذلك منا عشرات الصفحات . ولعل من الطريف أن نعرف أنه استحال في مصر أثناء المصوّر الوسطى الى ما يشبه عملا شاميا ، إذ كان يقرأ في

## ● وحدة التراث

منطقة للشرق الأوسط ، وخاصة الفارسية والبريانية واليونانية التي كانت شائعة في الشام ودواوينها وكذلك في دواوين مصر استعملت عليها جميعا ، وملكت من السكان في تلك المنطقة وغيرها الألسنة والأفئدة .

وبجانب القرآن الكريم وجمعه الأمة على لغة واحدة كان هناك الحديث النبوي الذي يوضح ويفصل تعاليم الإسلام الروحية والأخلاقية والعقلية والاجتماعية والإنسانية ، وكان الصحابة يروون حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكان هو نفسه ينظم على ذلك ويحفظهم عليه . وقد أخذت تنهض بسرعة - منذ عهد - حركة عليية عظيمة حول تشريعات الدين ، وكان المسلمون يلتقون يوميا للاستماع منه الى هذه التشريعات وما يصحبها من تعاليم ، وكان يرسل الى القبائل رسلا ليعلموا أهلها كتاب الله وسنة رسوله وما يحل من كل شئون الدين في عباداته ومعاملاته وأوامره ونواهيه . وبمجرد انتشار الصحابة في الأوصاف الإسلامية أخذوا يبلغون للمسلمين في أقطار الأرض كتاب الله وسنة رسوله . وسرعان ما تجرد منهم في كل بلدة إسلامية معلمون يتحلق الناس حولهم في المساجد ، يقرؤونهم الذكر للحكيم ويروون لهم الحديث النبوي ويستقلون لهم القول في تفسير القرآن وفي العبادات وما سنه الإسلام في المعاملات .

ويعني فريق من الصحابة في الأوصاف الإسلامية بتلاوة القرآن الكريم وضبطها أدق ما يكون الضبط ويأخذ القراءة عنهم التابعون ، ويشتهر بها أئمة في كل مصر ، وتتميز منهم جماعة تكون هي القراء السبعة الذين اشتهروا في العالم الإسلامي الى اليوم ، وقراءاتهم بذلك تراث عام للأمة في الشارح والمقارن . وألحق علماء القراءات بهم سبعة آخرين ، وكلهم من قراء القرن الثاني الهجري تقريبا ، ومن زمنهم الى زمننا تراث القراءات واحد ، لا يصيبه أي اختلاف من جيل الى جيل .

حقيقة متأخرة ترى أسماء أئمة المذهب تتردد جميعا لا يفتي منهم أحد مثل من سميناهم وحتل العز بن عبد السلام والرملي .

وبالمثل كان المذهب للإمام ابن حنبل أئمة كثيرون حملوه عنه ، وقد بدأ ازدهاره ببغداد منذ خياة مؤسسه ، ونمت منه فروع في العالم الإسلامي وخاصة في الشام ، وعينت به مصر واحد ينشط بها منذ زمن الأيوبيين ، ومن كبار أئمة عبد الفتى الملقبى الحنبل وابن تيمية .

وكل من يقرأ في كتب هذه المذاهب الأربعة لأساسية في الفقه والتشريع وينظر في مؤلفيها وبلدانهم يلاحظ أنهم موزعون على تلك البلدان لا فرق بين بلدة وبلدة ، إذ يكاد يكون لكل بلدة نصيب من المؤلفين في هذا المذهب أو ذاك .

وتستطيع أن تلاحظ ذلك بوضوح حين تتناول كتب التراجم الخاصة بكل مذهب ، فأنك إذا رجعت الى الديباج المذهب لابن فرجون الخاص بفقهائ المذهب المالكي أو الى كتاب تاج التراجم لابن فطوينا الخاص بفقهائ المذهب فرحون والى كتاب طبقات الشافعية للسبكي أو الى كتاب طبقات الحنابلة لابن أبي يعلى رأيت توا أن لكل بلدة كبيرة فقهاء في المذاهب الأربعة ، فاذ أنت اخترت أصحاب مذهب واحد ودرست كتبهم وجئت ففهم واحدا أو قل تراثهم الفقهي واحدا لأنه تراث مشترك ، ولا فرق مثلا بين أصول الفقه الحنفي وفروعه في بلدة وفروعه وأصوله في بلدة أخرى ، وقل ذلك نفسه في بقية المذاهب .

### - ٢ -

وما قلناه عن وحدة للتراث الديني يصدق على التراث النحوي واللغوي والبلاغي ، أما التراث النحوي فمد فيه كتاب سيبويه - منذ ألف - المصدر الأساسي لمادته ، وأخذ تلميذه الأخفش الأوسط ومن جاءوا بعده من نواة المدرسة البصرية يعتمدون عليه ، فاتحين الأبواب للإجتهد ، مستنبطين كثيرا من الآراء ، مؤلفين في النحو كتب كثيرة ، وبالمثل صنعت الكوفة في النحو ، وخلفه استحدثت فيه مذهبيا شاذ الفراء أركانها ، وخلفه نواة مدرسته يجتهدون ويستنبطون ويؤلفون كثيرا من الكتب ، ثم جدت في النحو ومدرسة ثالثة ببغداد ، أقام صرحها نواة مختلفون أهمهم أبو علي الفارسي .

وحين نقرأ في كتب المدرسة البغدادية التالية سنجدنا لا تترك رأيا لإمام من أئمة المدرستين السابقتين : البصرية والكوفية الا تذكره ، ثم يحاول أنمتها بدورهم النفوذ من خلال ما فروعه

للساجد ، ويتجمع أهل القاهرة لسماعه وخاصة في شهر رمضان ، وكان ذلك يحدث في كثير من البلدان العربية ، وكانت تعقه بمصر احتفالات كبيرة عند اختتام قراءته .

وما يوضح لنا هذا الجانب من وحدة التراث للدينى الروحى المذاهب الفقهيّة ، ومعروف أن مذهب الإمام أبى حنيفة أقدمها وأنه نشأ في العراق ، وقد ناه في مصنفات كثيرة تلميذه محمد بن الحسن الشيباني البغدادى ، وتوالت الشروح فتشرح مصنفاته ، ولم يلبث أن ظهر في المذهب تلميذ مصرى خصب للملكات هو أبو جعفر الطحاوى فكتب مصنفات بديعة حملت عنه الى جميع الأفاق ، وتماقب لهم مالا يسكاد يحصى من المصنفات ، وكل مصنف يحاول أن يقرأ جميع ما كتب قبله في الفقه الحنفي ، ويثبت ما لكل فقيه سبقه - منذ أبى حنيفة الى زمنه - من رأى أو فتوى في مسألة من المسائل الشرعية . ويحاول ذلك نفسه في العصور المتأخرة كتاب الشروح والحواشي .

ونشأ مذهب الإمام مالك في الحجاز ، وفيه وضع كتابه « الموطأ » الذى كان يلقبه بالمدينة المنورة ، ونسب مذهبه بعده تلميذ له مصرى هو عبد الرحمن بن القاسم في مصنف فرع فيه على كتاب الموطأ فروعاً كثيرة . وعن ابن القاسم أخذ للمذهب تلميذ مغربى هو مسحنون القيروانى للقرنسى ونشره في المغرب جميعه ، وأخذ المذهب عنه أيضا يحيى بن يحيى الليثى فقيه الأندلس وامامها ، وكان قد تعلمه مالك ثم تتلمذ لابن القاسم وأخذ عنه كل ما عنده - وعاد الى قرطبة فنشر المذهب بها وبالأندلس - وأخذ فرها من منه الى العراق والشام ، وأخذ كل خالف من فقهاء المذهب يؤلف فيه على من العصور مستفهمينا بكتابات أسلافه ومؤلفاتهم ذكرا دائما آراءهم وما لهم من اجتهادات واستنباطات .

وينزل مصر الإمام الشافعى وبها توفي ، وتلقى عنه مذهبه ، ويحل عنها الى جميع الاصدار الإسلامية ويتكاثر أتباعه لا فى مصر وحدها ، بل أيضا في الشام والعراق وإيران ، ولتلميذه المصرين : المزني والبيوطي فضل كبير في نشر المذهب ، وخلفهما عليه أئمة كثيرون في مختلف الأزمنة مثل أبى إسحق الشيرازي وإمام الحرمين الجويني الخراساني والرافعي القزويني والنووي دمشقي وابن دقيق العيد المصري ، ولهم ولائهم عشرات الكتب في المذهب وعشرات الشروح والحواشي . وحين ترجع الى حاشية في

ونضرب لذلك مثلا : أبا حيان النحوي فانه حين ترك موطنه : الأندلس الى القاهرة فرض له علماءها وطيفه في أحد المساجد وإستدار حوله الطلاب يستمعون الى ما يلقى ، وهو نفسه أحدث لكثيرين من العلماء قبله وبعده ممن نزلوا في القاهرة ، واتخذوها موطناً لهم ومقاماً ، وهم يعدون بالعشرات ، ولم يكن ذلك يحدث في القاهرة وحدها ، بل كان يحدث في كل مدن العالم العربي ، فهو عالم واحد ، علمه دائماً واحد وتراثه واحد .

وعلى نحو ما رأينا من وحدة التراث في النحو كانت تم نفس الوحدة في التراث اللغوي وكتبه ومجونه ، فمن يؤلف معجماً أو كتاباً لغوياً يضع للكتب اللغوية والمعاجم السابقة نصب عينه يستمد منها مادته ، ويمثل لذلك بمعجم تهذيب اللغة للأزهري المتوفى سنة ٣٧٠ للهجرة ، فقد ذكر في مقدمته معجماً أئمة اللغة الذين نقل عنهم المادة اللغوية مترجماً لهم ترجمات موجزة مع ذكر كتبهم التي انتفع بها في معجمه ، وقد ذكرهم واحداً واحداً حتى بلغوا أربعة وثلاثين عالماً لغوياً في مقدمته الخليل بن أحمد صاحب معجم العين ونص على سبعة أئمة آخرين لم يبلغوا في اللغة مبلغ الأولين ، وعد منهم ابن دريد صاحب معجم الجوهرة ، وقال انه نقل عنه حروفاً يسيرة .

ومن أروع ما يصور للتواصل الوثيق في التراث اللغوي كتاب المخصص في اللغة لابن سيده . لصير المتوفى سنة ٢٥٨ وهو معجم يحسب الموضوعات والمعاني لا يحسب الألفاظ والكلمات ، وزاد في مقسمته يذكر حشداً ضخماً من مصادره في مقدمتها كتب الأصمعي في السلاح والابل والخليل وكتب أبي زيد في الفرائز والجرائم وكتب أبي حاتم السجستاني في الأزمنة والحشرات والطيور وكتابات أبي عبيد القاسم بن سلام في غريب الحديث والمصنف وكتابات ابن شميل في الصلوات وغريب الحديث وكتب ابن الأعرابي في النوادر وأبيات المعاني وللخيل وكتب ابن السكيت في أصلح المنطق والألفاظ والفرق والأصول والزبرج والمننى والمكنى والمبنى والمواخي والمدود والمقصود ، وكتب أبي حنيفة الدينوري في النبات والأنواء وكتابات ثعلب في الفصح والمؤثرات وكتب ابن قتيبة في الأشربة ومعاني الشعر والأنواء وغريب القرآن وغريب الحديث والميسر والقدهاق وكتب للمخاني في اللغة وكتابات كراع المصري : المنشد في اللغة ومختصره المجرد ، وبجانب هذه الكتب والدراسات اللغوية للمخالصة

عند أساتذة المدرستين المذكورتين الى آراء جديدة لم يسبقهم اليها سابق . وبذلك كان مذهب المدرسة البغدادية يقوم على آرائهم الجديدة من جهة ، وعلى اختياراتهم من آراء نحاة البصرة والكوفة من جهة ثانية . ونشأت بعد هذه المدارس الثلاث مدرستان في مصر والأندلس ، وقد وضع اثنتهما نصب أعينهم الاختيار من آراء المدارس الثلاث السابقة واستنباط آراء مبتكرة جديدة .

وبذلك تحول كتاب للنحو الكبير منذ القرن الخامس الى ما يشبه دائرة معارف نحوية كبرى ، فابواب يفتح وتعرض قواعده ومبادئه ، وتذكر فيها آراء المدارس الثلاث : البصرية والكوفية والبغدادية ، ويقارن مؤلفه بين تلك الآراء المختلفة لانتها ، ويختار لنفسه منها ما يراه أكثر سداداً ، ويضيف الى اختياره ما يهديه اليه فكره واستنباطه من آراء جديدة . وأقرأ في شرح ابن يعيش للحلبي على كتاب المفضل في النحو للزمخشري الخوازمي أو في شرح الرضي الاسترأبادي الطبرستاني على انكافية لابن الحاجب المصري أو في كتاب التسهيل وشرحه لابن مالك الأندلسي أو في كتاب ارتشاف المضرب أي عسل النحو لأبي حيان الأندلسي أو في مفتي اللبيب عن كتب الأعرابي لابن هشام المصري أو في معجم الهوام للسيوطي أو في حاشية الصبان على الأشموني ، فستجد نفسك أمام موسوعات نحوية كبرى ، تساق فيها آراء جميع النحاة : بصريين وكوفيين وبغداديين وأندلسيين ومصريين ، حتى لتمتع أشد للمعجب من قدرة هؤلاء المؤلفين النابهين على جمع هذا التراث النحوي الهائل منذ سيبويه الى زمن كل منهم تقدم الزمن أو تأخر ، وما ذلك إلا لأنه كان تراثاً واحداً ، وهو تراثاً مشترك فيه الأمة العربية بجميع نعاتها من أقصى الشرق الى غراسان الى أقصى الغرب في الأندلس ، حتى ليخيل اليك كأن النحاة الماضين من جميع البلدان العربية وعلى مر الأزمنة عاشوا في بلدة كبيرة واحدة ، تكل نحوي يعرف الأئمة السابقين له في مختلف بلدانهم ، وكانهم مواطنون له يوطنونه في بلدته ، ويمایشهم يومياً ويخاطبهم في غدومهم ورواحهم ومحاضراتهم وأملاتهم . ولذلك كنت دائماً تجد العالم العربي - لا في علم النحو وحده بل في كل العلوم وخاصة الدينية - حين يرحل اقلية الى بلدة في إقليم آخر لا يشعر أنه غريب ، اذ كثيراً ما يجد شهرته سبقته اليها ، وربما سبقته اليها بعض مؤلفاته ومصنفاته ، فإذا علماءها يرحبون به ، وإذا هو يجد طلاباً يريدون الاستماع اليه ، وسرعان ما يستديرون حول حلقاته لاستماع دروسه .

والفخر الرازي والملكاني الدمشقي والتنوخي  
البنغادي وابن الاثير الموصلى ويحيى بن حمزة  
اليحني

وإذا مضينا بعد هؤلاء البسلاطين الأعلام إلى  
مصر المتون والشروح وجدنا الخطيب القرويني  
الدمشقي داراودندرسا يؤلف في البلاغة متنا  
طريقا يسميه متن التلخيص ، وسرعان ما يتجرّد  
غير عالم في البلدان الإسلامية لشرحه ، فيشرحه  
في أقصى الشرق السعد التفتازاني ويضع على  
شرحه السيد الجرجاني حاشيته ، ويشرح المتن  
أيضا عصام الدين الاسفرايني الخراساني ،  
ويشرحه أحد علماء المغرب ، ويشرحه بهاء  
الدين السبكي المصري . فالتلخيص ثراث بلّافي  
عام ، ليس ثراث دمشق وحدها ، بل هو ثراث  
جميع أبلدان العربية ، وكل بلد يتجرّد منها  
عالم لشرحه

ومن يرجع إلى مقدمة شرح السبكي على متن  
التلخيص يجده يذكر أنه استعان في شرحه  
بثلاثمائة كتاب ، وكثير منها لا نعرفه ، لأنه  
لا يزال مخطوطا محفوظا على رفوف المكتبات  
الكبرى أو لأنه سقط من يد الزمن ، ومما ذكره  
وهو مطبوع بين أيدينا كتاب البديع لابن انعمز  
واعجاز القرآن للرماني والصانعين لأبي هلال  
المسكوي والكشاف للزمخشري وسر الفصاحة  
لابن سنان الخفاجي وأوساطة لعلي بن عبدالعزيز  
الجرجاني والبديع لابن منقذ ودلائل الإعجاز  
واسرار البلاغة لعبد القاهر ونهاية الإيجاز للفخر  
الرازي والمثل السائر لابن الأثير والمصباح  
لسيد الدين بن مالك والتبيين لابن الزمكاني  
والأقصى القريب للتنوخي وشرح بديعية صفي  
الدين الحلّ وشروح كتاب المفتاح للسكاكي  
من مثل شرح قطب الدين الشيرازي والترغيب  
والكاشي إلى غير ذلك من مصادر - كثيرة انتفع  
بها السبكي في شرحه .

ولعل في ذلك كله ما يصور مدى وحدة  
التراث البلاغي ، فكل ما ألف في البلاغة  
وعلوما وكل ما اتصل بها من كتابات في النقد  
وعلم الأصول والنحو - كما صرح بذلك السبكي  
في مقدمة شرحه - يصبح مادة له في صنع  
هذا الشرح ، وإذا أنت أخذت تقرؤه وجدت  
علماء البلاغة معروضين عليك عرضا علميا دقيقا  
منتهى الدقة ، كل عالم وإفكاره وما اكتشفه من  
قواعد البلاغة ومن محسنات البديع . ولا يخطئك  
ابدا أن تعرف لهذا العالم أو لذلك أنكراره  
وآراءه داخل هذا التراث البلاغي الممتد نهره  
الكبير من أواسط آسيا إلى المحيط الأطلسي ،  
كما لا يخطئك ابدا أن تنمر بوحدة تسود  
هذا التراث .

يذكر ابن سيده المعاجم التي استعان بها في تأليف  
مخصصه ، وهي معجم المعين المنسوب إلى الخليل  
ومعجم الجوهرة لابن دريد وكتاب البارع لأبي عل  
القال وكتاب الزاهر في معاني كلمات الناس لأبي  
يكر الأنباري .

ويتبين من هذا السرد الذي وضعه ابن سيده  
في مقدمة مخصصه لكتب اللغة التي أطلع عليها  
أنه لم يترك كتابا قيما فيها لمؤلف في طول للعالم  
العربي وعرضه الا أطلع عليه وأفاد منه ، ولم  
يكتف في مادة كتابه بمعاجم اللغة وكتبها الخاصة ،  
فقد ذكر في مقدمته أنه رجس إلى كتب نحوية  
مختلفة في مقدمتها كتاب سيبويه ، وكتاب  
الإيضاح في النحو لأبي عل الفارسي وكتاب الحجة  
في علل القراءات السبع التي دونها أستاذة ابن  
مجاهد في كتابه السبعة في القراءات وأيضا  
كتب املاءاته مثل الحليسيات والبنفاديات  
والشيرازيات والبصريات إلى غير ذلك من كتبه ،  
وشرح السيرافي على كتاب سيبويه وكتابات ابن  
جنى في الخصائص وسر الصناعة ، وشرح  
كتاب سيبويه للرماني وتفسيره للقرآن .

وهذا عالم واحد من علماء اللغة في أقصى الغرب  
برسمية في الأندلس يحاول أن يؤلف كتابا في  
اللغة فيجمع له كل الكتب والمعاجم اللغوية التي  
ألفت في البلاد العربية حتى أقصى الشرق - ولعل  
في ذلك ما يدل بوضوح على أن التراث اللغوي  
كان تراثا مشتركا بين جميع البلدان العربية وأن  
رفوف مكتبة من المكتبات الكبرى في تلك البلدان  
لم تكن تخلو من كتاب قيم من كتبه . وكان الوطن  
العربي جميعه إزاء التراث كان - كما قلنا -  
بلدة كبيرة واحدة ، يتعارف أهلها على كل سكانها  
السابقين ، حتى كأنهم لا يزالون بينهم أحياء ، وهم  
يقرون ما يؤلفون لهم ويصنفون .

وهذه الوحدة في التراث تلتقي بها في علوم  
البلاغة ، فمند وضع الجاحظ أصولها الأولى  
وتلاه ابن المعتز بضع علم البديع أحد علومها  
ومحسناته تكاثرت علمائها ومصنفوها من مثل  
قدامة وابن وهب وابن طباطبا وأبي هلال  
المسكوي وابن سنان الخفاجي . ويضع  
عبد القاهر الجرجاني علم المعاني ويعطي علم  
البيان بتشبيهاته واستعاراته ومجازاته صيفته  
النهائية . وتضاف إلى المحسنات التي ذكرها  
ابن المعتز محسنات جديدة . وتتحول تلك  
المحسنات وقواعد علمي البيان والمعاني عند  
عبد القاهر إلى ما يشبه نجوما قطبية يستضيء  
بها في جميع البلدان القريبة من قاموا عمل  
التراث البلاغي من أمثال الزمخشري والخوارزمي



## - ٣ -

وبمصر مثل ابن النفيس وبالأندلس مثل ابن زهر ولا باى بلد عربية أخرى في مختلف الأزمنة الماضية أى صعوبة فى تمثيل كل ما كتب لانه كتبه بنفس المصطلحات التى كانت متداولة للطب فى العالم العربى .

وعلى هذا النحو كان ما يؤلفه عالم فى الطب أو غير الطب وكل ما يحويه فى علمه من تجارب ويحصل عليه من نتائج يشيخ عنه فى الأمة العربية ويتدارسه أبناءها فى كل بلد ، وبالمثل كان ما يكتبه فيلسوف فى إيران أو فى بغداد أو فى أى قطر عربى يشيخ فى الأقطار الأخرى ، مما هيا لهضة فلسفية وعلمية كبرى ، اذ تعاون علماء الأمة وفلاسفتها فى كل فرع من فروع العلم وفى كل جوانب انقلصة وانجاهاتها ، وكل تال يأخذ عن سابقه ويؤسس على علمه ان كان عالما وعلى فلسفته ان كان فيلسوفا ، مما هيا بقوة لأن تصبح الفلسفة ويصبح العلم فى الأمة تراثا مشتركا ، بل تراثا واحدا

ومما يدل بعمق على احساس الأمة بوحدة هذا التراث وانه يتشعب ببلدياتها وشخصياتها اننا نجد عرب الأندلس يتسمكون به ، ولا يعاولون أى محاولة فى الاستقلال بحركة علمية أو فلسفية اساسها الترجمة عن اللاتينية ، وكان تراثها معروفا فى الأندلس قبل دخولهم اليها ، ثم انهم لم يفكروا فى نقل هذا التراث الى العربية ، وكانهم آثروا التمسك فى قوة التراث المترجم المشرق وما اضاف اليه علماء المشرق وفلاسفته ، مما احاله تراثا للأمة ، تراثا مشتركا ، لا تختص به بلغة دون بلغة ولا فيلسوف دون فيلسوف ولا عالم دون عالم فى محيط الأمة من أقصى الشرق الى أقصى الغرب .

وبذلك كانت الفلسفة العربية فلسفة مشتركة ، وبالمثل كان العلم العربى علما مشتركا ، بحيث يحس العالم العربى احساسا قويا بانه حلقة فى سلسلة متصلة ، وهى سلسلة كما تصلة بأسلافه تصلة بعاصريه ، فإذا هو يقرأ لهم ما يؤلفونه ، ومن أغرب الأشياء ان كانت الكتب تنقل فى تلك العقب الماضية بسرعة قد لا تصورها الآن ، ويبدو ان حمل الوراقة كان واسعا جدا وان التورائين كانوا بمجرد ان يكتبوا كتابا لعالم ينشرونه فى أوسع نطاق ، وقد ساعدت على ذلك الرحلة السنوية المتصلة من جميع الأقطار العربية الى المدينتين المقدستين فى الحجاز ، فكان العلماء يعمرون بالورائين يأخذون منهم الكتب الجديدة .

وكان العلماء يراسلون ، علماء الفقه وغيرهم ، وبالمثل اصحاب علوم الأوائل كما كانوا يسبحونها ،

ولم تقف هذه الوحدة عند تراثنا الروحى وعلومه ولا عند تراثنا النحوى واللغوى والبالهى وما اتمح به من العلوم ، بل امتدت أيضا الى تراثنا الذى اتصل بعلوم الأوائل : الفلسفة والطب والطبيعة والكيمياء والرياضة ، فبمجرد ان ترجمت هذه العلوم الى العربية فى القرنين الثانى والثالث للهجرة تحولت سريما تراثا واحدا مشتركا بين جميع الأقطار العربية . ومعروف ان حركة الترجمة للفلسفة والعلوم اخذت تفسط فى بغداد بقوة اذ اهتم بها خلفاء بنى العباس وكافأوا عليها المترجمين مكافئات كبيرة ، فاندفعوا يترجمون وينقلون الى العربية كل ما استطاعوا من كنوز علمية حتى كانه لم يبق كتاب مهم يونانى أو فارسى أو هندى الا ترجمه النقلة ، وقد اكبروا على العربية يتزودون منها أزوادا كبيرة ، حتى يتقنوا النقل ويعكموه . ويقال ان النقل أولا كان نقلا حرفيا ، حتى اذا كان عصر انمايون اخذ المترجمون ينقلون جملة المعنى ، فالتترجم لكتاب يقرأ الفقرة فيه ويتنهلها ثم ينقلها الى العربية . وكانت الحركة من المصعب بحيث تكون سريما للعرب عالم كيميائى كبير ، هو جابر بن حيان الذى عاش فى القرن الثانى الهجرى وترك فى الكيمياء رسائل اصيحت أسس هذا العلم واصوله فى انعرية . وتوسع الحركة العلمية والفلسفية فى عصر المامون ، فيظهر عالم رياضى فذ هو الخوارزمى واضع علم الجبر لأول مرة فى تاريخ الرياضيات ، كما يظهر أول فيلسوف عربى بالمعنى الدقيق لكلمة فيلسوف ، وتقصص الكندى . وظهر بعد الكندى والخوارزمى وجابر بن حيان فلاسفة وعلماء عرب لا يكادون يحصون هذا

ولسنا بمجال الحديث من مدى ازدهار تلك الحركة الضخمة الكبيرة وما نشأ منها من فلاسفة نابعين فى مجالات الفلسفة وعلماء اقلاد فى مجالات الرياضة والكيمياء والطبيعة والطب انما نريد ان نلفت الى ان كل علمائنا وفلاسفتنا فى الأقطار العربية كانوا يتعاملون بلغة علمية وفلسفية واحدة : لغة مصطلحاتها الفلسفية والعلمية واحدة ، ولا خلاف فى أى مصطلح بين الرازى والفسارابى وابن سينا فى الشرق يستغل بعلوم الأوائل . ومن يقرأ الكندى والفسارابى والفسارابى وابن سينا فى الشرق يستطيع ان يقرأ بسهولة أيضا ابن باجة وابن رشد وابن طفيل فى الغرب . وعلم كعلم الطب الذى اودعه ابن سينا كتابه القانون لا يجد التخصص فى الطب بالفصام مثل ابن القف

البلدان العربية وفلاسفتها في كتاب واحد اعتقادا منهم بأنهم مشتركون في تراث واحد وإن وحدة علمية جامعة أنفسهم لا فرق بين أيراني ومراي وشامي ومصري وأندلسي ، فهم جميعا علماء عالم واحد وتراث علمي واحد .

## - ٤ -

وعلى نحو ما كانت تتم في العالم العربي وحدة في التراث الروحي والعلمي بتجميع شعروهم كانت تتم وحدة قوية في التراث الأدبي شعرا ونثرا ، أما الشعر فقد ظلت تقاليده راسخة على مر الأزمنة ، إذ ظل نظام قصيدته القديم بأوزانه وقوافيه . وحقا ظهرت عند العباسيين وفي الأندلس أنماط جديدة من الشعر المزودج وللمختصات أو المسطحات والرباعيات والبوشحات ، ولكنها جميعا تطلعت في أحشاء القصيدة التقليدية ، تطلعت من موسيقاها ومن معانيها وصورها وصياغتها . ولعل هذا هو الذي كتب لهذه الأنماط الجديدة أن تحيا وتردوهم بجانب القصيدة الأم التقليدية وبمجرد أن ظهرت هذه الأنماط شاعت وانتشرت في العالم العربي جميعه ، وأصبحت في كل قطر عربي جزءا لا يتجزأ من شعره وفنه . ونفس الموشحات - وهي أكثر هذه الأنماط مجديدا - اخترعها في رأى بعض الباحثين الأندلسيون . ومع ذلك لم يفسدوا عروضها ، إنما الذي وضعه شاعر مصري هو ابن سناء الملك في كتابه المشهور : « دار الطراز » - وهو يقوم في وضع عروض الموشحات مقام الخليل بن أحمد في وضع عروض الشعر العربي - وهو - بما نظم من موشحات - يعد رمزا لدورة جديدة لها يتفوق فيها هو وغيره ممن خلفوه من المشاركة أمثال أحمد بن حسن الموصلي وابن مقفر والمزازي - وابن تيمية المصريين - وصفى الذين الحل العراقي علي كثيرين من وشائج الأندلس فلم تعد الموشحات فنا خالصا للأندلسيين ، بل أصبحت فنا شعريا عربيا عاما أو تراثا شعريا للعرب جميعا .

وحتى الأزجال - السامية - تتكرر في الأندلس وتشيع منها إلى العالم العربي ، ويقول ابن سميح في منتصف القرن السابع الهجري أنه رأى أزجال ابن قزمان أكبر زجالى الأندلس تروى ببغداد أكثر من روايتها بالمغرب ، وهو لا يريد بالمغرب بلاد المغرب وحدها ، بل يريد أيضا الأندلس . وبمجرد أن انتقلت أزجال الأندلس إلى المشرق حاكماها المشاركة وأبدعوا فيها - فحتى الشعر العامي لبطل هزلي يصبح تراثا

أصحاب الفلسفة والطب وغيرهما ، وقد يرحل عالم من وطنه إلى وطن عالم آخر لينتشئه في هذه المسألة من العلم أو تلك وليراجعه في بعض أرائه ، وربما بقي في البلدة الجديدة فترة ينأظر عالمها ويطارحه في بعض المسائل لم يعود إلى بلده ، كما صنع ابن بطالان طبيب ببغداد فإنه رحل منها إلى القاهرة ليلقى طبيعها - علي بن رضوان ، وكانت قد كثرت الرسائل والمحاورات بينهما في بعض مسائل طبية وفلسفية . ونزل ابن بطالان مصر لهذه الغاية سنة ٤٤١ للهجرة ومكث بها ثلاث سنوات يناقش ابن رضوان في بعض الأمراض والأدوية ، ولعل في ذلك دليلا واضحا على ما نقول من أن لغة الطب كعلم من العلوم العربية كانت واحدة ، وبالمثل كانت مصطلحاته والأما استطاع هذان الطبيبان : البغدادي والمصري التفاهم ، ولو أن ما تفقه أحدهما من علم الطب وتراثه كان مختلفا في لفته ومصطلحاته عما تفقه الآخر ما اجتماعا ولا تقيا ولا ترسلا ولا اشتراكا في مناظرة طبية . وهذا نفسه يلاحظ فيمن كانوا يرحلون من بلدانهم رحلا نهائيا إلى بلدان أخرى ويستقرون بها ، ونقصد العلماء من أمثال ابن الهيثم عالم الطبيعة المشهور فإنه هاجر من بلده البصرة إلى القاهرة وأقام بها إلى وفاته بفيد منه الطلاب والعلماء والفلاسفة بلغة الفلسفة والعلم التي كانت قد أصبحت لغة مشتركة بين إقطار العربية . وبعد نحو قرنين من هجرته هاجر إلى القاهرة ابن اليتطار المالكى الأندلسي ، وقد جعله سلطانها الكامل رئيسا على جميع العيسانيين بمصر . وطبيعى أن كانت لفته العلمية نفس لفتحهم ، وهو يعد أهم سيادة العالم العربي . وهكذا يضاف اسمه وتضاف شهرته إلى العالم العربي لا إلى موطنه القديم الأندلسي ولا إلى موطنه الجديد مصر . وكان المسالم في أى بلد عربي لم يكن عالما لبلده فحسب ، بل كان عالما نالة العربية جميعها ، فلعنه لجميع بلدانها لا فرق بين بلد وبلد

ولم يهيه ذلك لوحدة في التراث العلمى فحسب ، بل هيا لهضة علمية كبيرة ، إذ تعاونت مقول كثيرة على الرقى بكل علم ، بحيث كان علماؤنا يشعرون بأنهم علماء عالم واحد تعددت إقطاره ، وكل قطر دولته السياسية ، أما في العلم فكانوا جميعا يشعرون بأنهم علماء قطر واحد ، بل علماء مؤسسة علمية واحدة تمتد أطنائها حتى تشمل الوطن العربي جميعه . ويدل على ذلك أوضح الدلالة أن أسلافنا حين ترجعوا لبلدانهم المختصين بمعلوم الأوائل وفلاسفتهم لم يخصوا علماء أى بلدة وفلاسفتها بكتاب خاص تنفرد به ، بل جمعا علماء كل

ذخيرته : « ان اهل هذا الاق (الاندلس) ابروا الا متابة اصل المشرق يرجعون الى اخيارهم المعتادة رجوع اهل الحديث الى قتادة حتى لو نطق بتلك الافاق غراب او طن باقضى الشام والعراق ذباب ، لجئوا على هذا صنما ، وطوا ذلك كتابا محكما »

ولم يكن هذا شان الاندلس وحدها ، بل كان شان جميع البلاد العربية ، فقد اكبت على التراث الشعري واستوعبته وتمثلته ، ولم يبق بلدة في العالم العربي الا ضمت الى صدرها ، وحافظت بقوة على تقاليدها ، وهي ليست المحافضة التي تضى الجنود ، فقد كانت تجدد فيه فولد وتفرع فروعاً موقفة على نحو ما حدث في الاندلس نفسها ، فانها جددت وابتكرت في كثير من معاني الشعر وانكاره وصوره ، وامتدت تجديدها الى الازان والقوافي ، فزاجت بينها وخالفت واستحدثت الموشحات ، ولكنها لم تفصل بها عن التراث الشعري العربي ، بل مضت تتوغل فيه وترتبط به وتستظهر رواسب المعنوية والتصويرية ، بحيث شاعت موشحاتها في البلدان العربية ، ولم تعد متحركة لها ولا موقوفة عليها اذا أصبحت حقاً عاماً من حقوق التراث الشعري العربي .

وهذه انوحده الوثيقة للتراث الشعري عند العرب وكل ما يجد فيه ترى في صور مختلفة ، منها ان نجد المترجم لشعراء اقليم عربي لا يثبت ان يترجم لشعراء جميع الاقاليم العربية وبدأ ذلك التعالي في كتابه « انيتمة » فانه ترجم فيه لجميع شعراء الاقطار العربية موزعا لهم على بلدانهم من خراسان الى الاندلس ، وبعده الباخري يصنع صنيمه في كتابه « دمية القصر » وصنع مثلها الخطري في كتابه « زينة الدهر وعصرة اهل العصر » وبالمثل الف العماد الاصماني كاتب صلاح الدين الايوبي موسوعته الكبرى : « الخريدة » عن شعراء البلدان انورية في القرن السادس الهجري ، وقد نشر منها خمسة مجلدات من العراق وثلاثة مجلدات من الشام والجزيرة العربية واثان عن مصر واثان عن المغرب والاندلس . وجميع هؤلاء الشعراء - في رأي العماد الاصماني ومن سبقوه الى هذا التمهيز في التأليف - انما هم شعراء امه واحدة ، وأشعارهم تمثل تراثاً واحداً ، مهما ابعدها في بلدانهم شرقاً او غرباً ، وكان كل شاعر منهم ليس شاعر بلده وحده وانما هو شاعر البلدان البرية بأكملها ، فكل بلد فيه حظ مقسوم .

ولعل المتنبي اهم شاعر يصور ذلك الى ابد سدي ، فانه لم يكن يوماً شاعر الكوفة

عربياً عاماً لجميع البلدان العربية ، وتصدى صفي الدين الطلي نلازجال ووضع فيها وفي انماط الشعر العامة مثل المواليا والقوما والكان وكان كتابه « العاقل الحالي »

ولعل في هذا كله ما يصور - من بعض الوجوه - وحدة التراث الشعري عند العرب على مر الزمن واذا أنت حاولت ان تقسرن معاني الشعر وصوره في العصر العباسي الاول الى المصور المعاصرة او حاولت ان ترد معاني العباسيين الخالفين الى معاني الشعراء السالفين منهم وجدت مالا يحصى من التماثل والتشابه في المعاني والصور جميعاً . وقد نفى من قديم بلده المهمة نقاد العرب فيما اسموه بالسرقات محاولين ان يرجعوا كثيراً من معاني الشعراء واخيلتهم الى سابقهم او معاصريهم من الشعراء ، وكتبوا كتباً مستقلة في سرقات ابي تمام وفي سرقات الجحترى منه وفي سرقات المتنبي منها وتحدثوا طويلاً عن سرقات ابي نواس وبشار وابن المعتز وغيرهم من شعراء المعمرين : العباسي الاول والثاني . وقديماً تغتت هذه التسمية وقلت انه ينبغي ان يوضع للسرقات اسم جديد يدل عليها ، واقتترحت اسم التحويل الفني وقلت انه من حق كل شاعر ان يتناول بعض معاني الشعراء الذين سبقوه ، ويحور فيها تحويلات شتى حسب ملكته في معاني التراث الشعري العربي وصوره ، الفنية . وعلى كل حال لاحظ القدماء هذه الشبهة وهي شبهة تدل على ان تلك الصور والمعاني تتجدد دائماً وان وحدة مستمرة تبرى فيها ، منها اختلفت الاصهار وتفاوتت الاقطار .

وخذ مثلاً كتاب الذخيرة لابن بسام ، وهو طائفة من المجلدات ترجم تراجم كبيرة لشعراء الاندلس ، واقرأ فيه فانك ستجد ابن بسام - في اقصي انحراف - يحس بقوة هذه الوحدة بين شعراء الاندلس وشعراء المشرق ، اذ يحاول محاولة بارعة في اثناء الترجمة للشاعر الاندلسي ان يدلنا على معارضته لكبار الشعراء في المشرق ، فنك القصيدة عند ابن زيدون او عند غيره من الاندلسيين صنعت معارضة لابي تمام او لابي نواس او بشار او للمعتز او لابن الرومي او لابن المعتز او للمتنبي او للشريف الرضي او لابي الطلاء وغيرهم من شعراء المشرق . ولا يقف ابن بسام في بيان هذا الجانب لشعراء الاندلس عند معارضتهم العامة لقصائد المشاركة ، بل يآخذ في بيان تحويلاتهم - او كما كانوا يسوونها - سرقاتهم - لمعاني الشعراء العباسيين واخيلتهم من امثال من سميناهم . ويحق يقول ابن بسام في مقدمة

الأدبية ، وناهيك بالجاحظ وروعة بيانها . والمهم أن آثار الجاحظ كانت قد نقلت إلى الأندلس في أقصى اقرب ، وهو لا يزال على قيد الحياة ، إذ كانت قد رحلت هذه الرحلة الطويلة مع للمعجبين به وبأدبه . ومعنى ذلك أن الجاحظ في حياته لم يكن أديب البصرة وحدها ولا أديب بغداد وحدها إذ كان يلم بها ، ولا أديب المرقاء وحده ، بل كان أديب العالم العربي جميعه . وقل ذلك نفسه في ابن المقفع صاحب الأدب الكبير والصغير ومترجم كليله ودمنة . وقله أيضا في غير ابن المقفع والجاحظ من الكتاب العباسيين - حتى إذا ظهر ابن العميد واتخذ لنفسه أسلوبا متخيلا بالسجع والمحسنات البديعية ، تبعه فيه كتاب إيرانيون وهراقيون كثيرون مكونين منه مدرسة نثرية - سرعان ما عم أسلوبها البلاد العربية أينما اتجهت شرقا أو غربا ، إلى أن ظهرت مدرسة القاضي الفاضل بصير فضيلة التورية ومحسنات بديعية مختلفة ثم أسلوبها بدورها جميع الأنظار . ولا ننسى مقامات بدیع الزمان والحريري ، فقد تداولتهما جميع البلدان العربية ، ولم تكن تظن بلدة من كتاب يقلدونها ويصوغون مقامات على نمط مقاماتهما ، وهم يعدون بالمشرات ، وكل ذلك كان يتحول تراثا نثريا لامة - وهكذا عالم واحد في النثر وفي الشعر ، بحيث لا تكاد تقرا قصيدة في العصور المتأخرة الا وتجد الصور السالفة من خلالها سواء في النثر أو في المعاني والأفكار ، وكذلك النساك في المقامات والرسائل والأعمال النثرية ، كلها تنزع من اقواس واحدة وما هذه الاقواس الواحدة الا هذه الوحدة المتخلطة في التراث الشعري والنثري .

- ٥ -

ومما يوضح هذه الوحدة في التراث العربي شعرا ونثرا ما أشرنا اليه في حديثنا عن المذاهب الفقهية وعلوم الاوائل من كتب التراجم ، فقد ترجم الاسلاف لكل اصحاب مذهب فقهي على حدة ، وجعلوا اصحاب علوم الاوائل ممسا في كتب خاصة بهم ، وأفردوا كتباً لتراجم المفسرين والقراء والمحدثين أو الحفاظ للحديث النبوي والحقبة . فكل فئة طمعية أفردوها أو خصوها بكتب تترجم لأصحابها دون ملاحظة بلدانهم وأصنافهم ، لا فرق بين علماء بلد وبلد ولا بين علماء عصر في هذا العلم أو ذاك . وتجرد قوم لتأليف كتب تراجم عامة مثل مجمع الادباء لتياقوت ووفيات الأعيان لابن خلكان وفوات الوفيات لابن شاکر والوفاء بالوفيات للصفيدي ، وفي

مستط رأسه وحدها ، ولا شاعر العراق وحده ، فقد شغل الغرب جميعا منذ ظهوره ، واخذوا يروون تحفه ويحفظونه ويتداولونه وينشدونه منذ حياته إلى اليوم ، ويخيل إلى الانسان انه لم يبق بلدة كبيرة في العالم العربي الا تجرد منها شارح أو أكثر لشرح شعره وروايته للناس . وإن نستطيع أن نذكر كل شارحه ، فهم عشرات مؤرخون على البلاد العربية ، منهم ابن جني الموصلي العراقي وابن فورجه البروجردى الإيراني وأبو العلاء الممرى وسبى شرحه ممجى أحمد والواحدى الإيراني والخطيب التبريزي وعبد القاهر الجرجاني والأفلي وابن سيده الأندلسي ذو الصيغ المصنرى وابن القطاع الصقل وابن المستوفي الأربلى الموصلى . وبالمثل لم تكن تظن بلدة عربية من كتابة دراسة عنه ، ومن أهم الدراسات التي تناولت شعره الرسالة الحاتمية لأبي علي الحاتمي البغدادي ورسالته الثانية المسماة الموضحة ، وهما منشورتان ، والوساطة بين المتنبي وخصومه لملي بن عبد العزيز الجرجاني والمصنف لابن وكيع التنيسي المصري والأبانة للمعدي ، وهو أيضا مصري وأبيات المعاني للقرآن التونسي . وتتوالى دراسات كثيرة حتى نلتقى بكتاب تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب لباكر الحضرمي وكتاب تنبيه ذوي الهمم على مآخذ أبي الطيب من الشعر والحكم للزمزمي المكي وكتاب الصبح النبى في الكشف عن حبيبة التنبي للبدىي الدمشقي . ومنذ وجد المتنبي لا يكاد يصف كتاب في النقد أو البلاغة الا ويقتطف مؤلفه ازهارا من شعره

والمتنبي بذلك كله بصور وحدة قوية للتراث الشعري العربي ، وكان شعره لواء كبير اظل العرب من اواسط آسيا إلى جبال البرانس ، ولا يزال يظلم إلى اليوم واجدين فيه صورة نفوسهم وروح آباؤهم وهواظفهم ومشاعرهم وكل ما ألم بخواطرهم من أحاسيس قوة ومجد وكل ما شغفوا به من عروبتهم وما يتصل بها من مشاعر العزة والكرامة والترفع من الدنايا والطموح إلى اللث العظيمة .

وهذه الوحدة المنشقة في التراث الشعري تثبت أيضا في التراث النثري بحيث لم يكن يظهر كاتب كبير في بيتته الا وتتسامح به البيئات الأخرى ، وما تلبث أن تتخذ الأسباب إلى نقل فرائده وبدائمه وخبر ما يصور ذلك ما يروى عن زائر أندلس للجاحظ في البصرة من أنه قال له أن الأديب يعظم عند أمرائنا إذا رواه معنى برواية رسالتك : التبريع والتسوية ، وهي رسالة تعد في الدررة من أعمال اسلافنا

وحدة التراث العربي التي وصلت البلدان العربية بعضها ببعض صلة ولقي ، فإذا العالم أو الأدب في بلدة عربية معروف معرفة تامة في الوطن العربي جميعه .

ومما يدل بوضوح على هذه الوحدة في التراث كتب التاريخ العام ، فانها ظلت طوال الأزمنة السابقة تؤرخ للعالم العربي جميعه لا تترك دولة ولا اماره دون ان تعرف بها وتقف عند احداثها مرارا . ونجدها تذكر - في كل سنة على مدار السنين - اعلام العلماء والادباء المتوفين بها في البلدان العربية من اقصى المشرق الى اقصى المغرب . وقد يكون الكتاب خاصا بتاريخ بلدة معينة مثل « النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة » لابن تقي الدين . والكتاب في ستة عشر مجلدا ، وهو خاص بمصر كما يوضح ذلك عنوانه ، ونجده لا يكتفى بالتاريخ سنويا لاحداث مصر ، بل يضيف الى تلك الاحداث دائما احداث جميع البلدان العربية ودولها واماراتها مع ذكره في كل سنة يؤرخ لها من توفي فيها من نابي الادباء والعلماء في العالم العربي جميعه مترجما لهم ترجمات موجزة دقيقة . وبذلك يحل تاريخ القطر العربي - ك مصر - في اطوائه تاريخ جميع الاقطار العربية وتاريخ من كان بها من صفوة الادباء والعلماء . وكل ذلك لما استقر في نفوس الأسلاف من وحدة التراث العلمي والأدبي في العالم العربي الكبير وان اقطاره وان انفصلت سياسيا فانها لا تنفصل روحيا ولا لغافيا ولا علميا ولا ادبيا ، شاتها في ذلك شأن خلفان تنتشر على شاطئ بحر كبير ، تبلو في الظاهر منفصلة ، بينما هي متواصلة تواسلا مستمرا ، إذ تدلها جميعا مياه واحدة على نحو ما كان يمد اقطار العالم العربي - ولا يزال يمدحها الى اليوم - تراث واحد .

هذه الكتب تساق تراجم العلماء والادباء من كل صنف ، ويساق معها تاريخ دقيق لكل عالم أو شاعر أو كاتب دون نظره الى بلده أو زمنه ، وانما دمع هؤلاء المؤرخين الى ذلك شعورهم العميق بأن اصحاب هذه التراجم جميعا شركاء في تراث واحد ، ليكن علما دينيا أو لغويا أو نحويا أو بلاغيا ، أو ليكن شعرا أو نثرا ، فجميعه تراث واحد ، وهم لذلك يتربصون لهم أبجديا واحدا بعد آخر ، منتقلين مثلا من لفوى الى محدث الى شاعر الى فقيه دون ملاحظة أى ترتيب زمني أو مكاني . وسار في نفس المنهج والاتجاه من جمعا تراجم القرون المتأخرة من الثامن الى الثاني عشر ، فكل قرن من هذه القرون كتابه الخاص بطعامته من كل نوع وأدبائه من كل لون ، وهم مجموعون من العالم العربي جميعه من شرقه الى غربيه دون أى استثناء لبلد أو لعالم أو لشاعر أو لكاتب ، إذ هم جميعا حلة العلم والأدب في الوطن العربي جميعه ، وينبغي أن يكون لكل منهم مكانه في الكتاب ، وعادة يكون الكتاب كبيرا في مجلدات .

وهو شيء يعز على الفهم تبين طريقة استيفاء ذلك واستقصائه ، إذ نجد مثلا ابن حجر في كتابه « الدرر الكامنة في اعيان المائة الثامنة » لا يكاد يترك عالما بارعا ولا أدبيا نابها في العالم الا ويترجم له في كتابه بحيث يستطيع أن يستخرج منه الباحث في الحركة العلمية أثناء القرن الثامن الهجري لأي قطر عربي من الاقطار كالاندلس ، صورة هذه الحركة فيه واهم اعلامها في مختلف العلوم ، وبالمثل يستطيع الباحث في الحركة الأدبية بنفس القرن ان يرسم منه صورتها واهم القمراء والكتاب في أي بلد من البلدان العربية كالعراق أو الشام . وهذا نفسه يقال عن كتاب الضوء اللامع الذي ترجم فيه السخاوي لعلماء القرن التاسع وأدبائه . وبالمثل الكتب التي ترجمت لمن عاشوا في القرون التالية من العلماء والادباء ، ونجيب كيف استطاع هؤلاء المؤرخون ان يتعرفوا على جميع أدباء العالم العربي وعلمائه في القرون التي اهتموا بها ، وكأننا كانت هناك صلات وعلاقات تربط العالم العربي بعضه ببعض في تلك الأزمنة لا نستطيع ان نفهمها بسهولة ، لأننا لو حاولنا الآن نفس المحاولة في القرن الثالث عشر الهجري أو في القرن الرابع عشر وأردنا ان نجتمع تراجم العلماء والادباء في كل قطر عربي لمعجزنا من ذلك أو لا تضع لنا غير قليل من المعجز والقصور . ومن المؤكد ان هذه العلاقات والصلات السالفة لم تكن إلا شيئا واحدا هو



## قيمة من

# التراث

## تستحق البقاء

- ١ -



فماذا نعني حين نوصي المعاصرين بأن يترسموا في سيرهم خطو السالفين ؟ ماذا نعني حين ندعو الى احياء تراث الآباء ليسرى في حياتنا الحاضرة سريان الزيت في الزيتون ؟ ماذا نعني حين نلتمس لانفسنا طريقا نجيم فيه بين القديم والجديد ، بين الموروث والمعاصر ؟ ولقد يسهل

من حقيقة نوشك أن تكون واضحة بلماتها ، ليست بحاجة الى برهان يقام على صوابها ، لأنها حقيقة يدركها الانسان بفطرته ادراكا مباشرا ، أو تكاد ، وأعني بها أن الولد أراد أن يعيا على نهج والده فهو لا يطلب أن تجيء الحكاية قولاً بقول وفعل بفعل ، فذلك في منطق الحياة ضرب من المحال ، فشجرة الورد تجيء على صورة شجرة الورد التي سبقتها ، لكنها لا تجيء مطابقة لها مطابقة كاملة في فروعها وأوراقها وورودها ، وإن أصحاب المعرفة بدنيا النبات ليؤمنون لنا بأنك لن تجد في ملايين الملايين من وحدات النبات ، وولتين تطابق احدهما الأخرى في كل أجزائها ، وذلك هو سر الحياة في شتى كائناتها : أن يكون لكل كائن عسل حلقة فردية لا يشاركه فيها كائن آخر ، وحتى التوائم ، فلهما بلغ التشابه بينهما ، فيكفي لاختلافهم بختلاف البصمات .

وإذا كان ذلك هو مبدأ الحياة في تصويرها للأحياء من أديانها الى أعلاها ، فكيف بالإنسان الذي جعله الله مستقلاً عما يفعل ، لا يشفع له أن يكون قد جرى في فعله مجرى السالفين ، وإذا فهو - كما قلت - حقيقة نوشك أن تكون من البهائم الأولية ، ألا يكون المقصود بمحاكاة الأواخر للأوائل ، محاكاة لا تدوم مجالا للابتداع وللإرادة الحرة فتختار لتع عليها تيمة اختيارها .

## ● قيمة من التراث تستحق البقاء

- ٢ -

وأما المواد القيسية فمختلفات ، وهكذا تكون حالنا إذا ما استعصرنا من الأقدمين « قيمة » عاشوا بها ، ونريد اليوم أن نعيش بها مثلهم ، لكن الذي يختلف فيه وإياهم ، هو المجال الذي تدير عليه تلك القيمة المستعمارة .

والقيم كثيرة ، تلك التي كانت تنظم حياة أسلافنا فكرا وسلوكا ، والتي يمكن أن نستعيرها لحياتنا المعاصرة ، لتكون هي الحلقة الرابطة بين ماضٍ وحاضر ، لكنني سأقصر الحديث في هذا المقال على أحدها ، فائقها تحليلا وتوضيحا ، لا بين كيف كانت منزلتها في فكر السلف ، كيف يمكن امتدادها إلى حياتنا الفكرية الراهنة ، فتصبح إحدى حمزات الوصول التي تجعل من الحلقات سلسلة متصلة أولا بآخر .

والقيمة التي اخترتها لتكون مدار النظر ، هي الطريقة الإدراكية التي أزعسم أنها كانت نهجا ماثورا عند آباءنا العرب والمسلمين ، فطريقتهم في التفكير - فيما أزعسم - لم تكن تصعد من الشواهد الجزئية ، والأحداث الجارية ، إلى المبدأ العام الذي يستقطبها . بل كانت تهبط من مبدأ يفرض نفسه عليهم فرضا ، ليستخرجوا منه ما يستخرجونه من قواعد للفكر والسلوك ؛ على أن مصادر ذلك الإلزام قد تتعدد ، فاما أن يكون المبدأ المفروض ملزما لكونه وحيا من السماء ، أو الهسما بفكرة ، أو حسما لها ( بالمعنى الاصطلاحي لكلمة حدس ، وهو أن يكون الإدراك عيانا عقليا مباشرا ) أو أن يكون ملزما لأنه تقليد راسخ ، أو عرف بين الناس تواترت به الأعوام .

وسنضرب للقاري أمثلة من مجالات التفكير على اختلافها ليرى كيف كانت الحركة حابطة من العام إلى الخاص ، لا صاعدة من الخاص إلى العام ، لا فرق بين أن يكون المجال مجال علم رياضي أو طبيعى ، أو أن يكون مجال أدب أو فن ، أو مجال لغة أو تشريع ، ففي جميع الحالات ، كان العقل العربي يلجم أولا بالمبدأ الصام ، ثم يتدرج منه نزولا إلى تفصيلات التطبيق .

ولنبدا باللغة العربية ، لأن أوله ما يميز العربي - بداية - هو أن لسانه عربي ، وإذا كان ذلك صحيحا بالنسبة إلى كل لغة وأصحابها ، فهو صحيح بصفة خاصة بالنسبة إلى العربي ، وذلك لأن عبقرية العربي الأولى ، هي - كما قد قيل - في لسانهم ، أنهم لم يعترفوا بغير اعتزازهم بلغتهم ، إذ هي لم تكن بينهم مجرد أداة لفهمهم ، بل كانت أكثر من ذلك ، كانت هي

على بعضنا - أحيانا - أن يطالبوا الشاعر في يومنا بأن ينظم على غرار ما نظم الشعراء الأقدمون ، أو أن يحكم القاضي في الناس بما كان يحكم به قضاة الأمس البعيد ، ولكن ماذا عساهم أن يقولوا في علماء اليوم وبين أيديهم من المسائل والتجارب ما لم يحلم به أحد من السابقين - ولست أريد بالسابقين أولئك الذين عاشوا منذ كذا قرنا من الزمان ، بل أريد من عاش منهم في القرن الماضي أو الذي سبقه ، إن حياة الناس اليوم ، ليس كلها مركبات لفظية ، صيغت شعرا أو نثرا ، حتى يسهل علينا أن نطالب المعاصرين بأن يحركوا أقدامهم أو يستنهم بمثل ما تحركت عند القدماء السنة وأقلام ، بل الحياة أبحاث علمية تجري في الحاضر ، والحياة مكنت تدور تروسها وعجلاتها في المصانع ، والحياة نظم في التعليم ، ونظم في الإدارة ، ونظم في إنتاج السلع وتوزيعها ، والحياة طائرات وصواريخ ، والحياة نقل للأعضاء من بدن إلى بدن ، والحياة استزراع للصحراء ، بل هي استزراع للهواء وسطح الماء ؛ وأن طريق القول ليطول بنا ، لو أخذنا نرد الأمثلة بالمشات ، لنقول ماذا هي حياة اليوم ؛ فكيف يجوز للوهم أن يتوهم بأن حياة العصر يمكن أن تصب بحذافيرها في قوالب السالفين ؟

ومع ذلك ، فهناك معنى مفهوم - نبحت عنه لنيسطه فيصير واضحا بعد لبهام - إذا ما طالبنا أنفسنا بأحياء الماضي أحياء يسرى به في جسم الحياة الحاضرة ، وأن ذلك المعنى المبهم ليأخذ في الظهور ، حين تصور محاكاة الأواخر للأوائل ، على نحو يجعلها محاكاة في « الاتجاه » ، لا في خطوات السير ؛ محاكاة في « الموقف » ، لا مادة المشكلات وأساليب حلها ، محاكاة في « النظرة » ، لا في تفصيلات ما يقع عليه البصر ، محاكاة في أن يكون العربي الجديد مبدعا لما هو أصيل ، كما كان أسلافه يبدعون ، دون أن تكون الثمرة المستحدثة على يدى العربي الجديد هي نفسها الثمرة التي استحدثها العربي القديم ، محاكاة في « القيمة » التي يقاس عليها ؛ يصح وما لا يصح ، كما يأخذ زيد من خالد مسطرته ليقبس عليها قطعة من قماش ، بصد أن كان خالد لا يقبس عليها إلا خطوطا على ورق ؛ المسطرة واحدة ،

ونسوق مثلاً آخر للنهج العقلي عند أصلنا ، وهو النهج الذي يجعل سيره - كما قلنا - متجهاً من مبدأ عام مجرد ، إلى تطبيقاته ، وسنأخذ مثلاً المثل من أحد ميادين الفكر الفلسفي ، وهو ميدان « الأخلاق » ؛ ولقد تعددنا اختيار هذا الميدان ، لكون « الأخلاق » طابعاً مميزاً للثقافة العربية والإسلامية ، إذا ما أجرينا موازنة بينها وبين ثقافات أخرى ، فببينا نجد من الثقافات الأخرى ما يضع ارتكازه على التحليل العلمي لظواهر الطبيعة ، ومنها ما يدير أرجاءه حول محور العسكرية والقتال والغزو منتصراً مرة ومدحوراً مرة أخرى ، ومنها ما يجعل الأولوية للإبداع الفني من عمارة ونحت وتصوير ، نجد الثقافة العربية والإسلامية قد أقامت بنائها على ركيزة أساسية ، هي المبادئ التي ينبثق منها تحكم طرق التعامل بين الناس ، وتلك هي مبادئ الأخلاق .

ونرجع إلى الملح فيلسوف عربي في مجال « الأخلاق » وهو ابن مسكويه ، لنطلع كتابه « تهذيب الأخلاق » وتطهير الأعراق ، متجسجاً بانظارنا نحو منهج السير ، فلا تكاد نقرأ صفحاته الأولى ، حتى يتبين ذلك المنهج في جلاء ، ويظل يزداد لنا وضوحاً كلما أولغنا في القراءة ؛ فهو منذ البداية يبحث عن المبدأ العام الذي يصلح لأن تستمد منه قواعد الأخلاق ، التي على أساسها تميز بين ما هو خير وما هو شر في الفعل الإنساني .

وكان ذلك المبدأ العام عند ابن مسكويه هو : طبيعة النفس الإنسانية ، ما جوهرها الذي تتميز به من صفات الطباع ؟ لأننا إذا ما عرفنا حقيقة الإنسان التي فطر عليها ، لكي يكون إنساناً ، عرفنا بالتالي بأي مقياس نقيس الأنفـل والأردل ؛ لكل صفة أو فعل ، تدنو بصاحبها - أو يدنو بصاحبها - من تمثل الجوهر الإنساني ، كانت تلك الصفة ، أو كان ذلك الفعل ، فضيلة ؛ وعند ذلك هو الرذيلة ؛ ولا يفتور ابن مسكويه أن يلفت أنظارنا إلى أن الكمال في الإنسان من حيث هو إنسان ، ليس مجرد حاصل جمع كلمات أجزائه ، كان يكون البصر سليماً والسمع دقيقاً ، والكبد والرتنان .. إلخ ، إذ الحكم على أخلاقية الإنسان لا يبنى على هذه الأعضاء في أداها لوظائفها البدنية ، وإنما يبنى ذلك الحكم على أن يحقق الإنسان من حيث هو كائن حكاماً ، الفساية التي من أجلها صور الله الإنسان .

ولا يطول النظر بـابن مسكويه ، حتى يتبين له أن للنفس قوتين ، ولكل منهما كمالها ، فله - من جهة - « القوة العالة » وكمالها إدراك المصائب

المجال الأساسي الذي أصبحت عليه طاقتهم الفنية ، ولا عجب أن يكون القرآن الكريم هو معجزة الإسلام .

فانظر إلى هذه اللغة ، تجد مفرداتها قد جاءت انبثاقاً من ينبوع . فتدفقت منها مجموعات مجموعات ، وكان هذه المجموعات انمكاساً للقبائل والعشائر ، يرتد كل منها إلى جسد كبير ، وأما تلك الينابيع للدفقة بمجموعات الألفاظ ، فهي الأصول الثلاثة - في الأعم الأغلب - ويكتفيك الأصل الثلاثي لتظل تخرج من جوفه مشتقاته ، فيكون لك من هذه المشتقات ما تواجه به مواقف الحياة الواقعة جميعاً ، إنك في اللغات الأخرى قد تضطر في حالات كثيرة إلى حفظ المفردات كما هي ، وبغير تظليل ، لأنها هكذا جاءت ، وأما في العربية فم عندك أصل واحد - هو الثلاثي في معظم الأحيان - ولا ضرورة بصـد ذلك لحفظ المفردات ، وكل ما عليك أن تفعله ، هو أن تستقي من ذلك الجذر أي فرع تشاء ، فهي لغة تستحق قواعد مطردة ، لا يحد فيها إلا أقل من القليل - والقواعد بدورها تنحصر من مبدأ يضمها ، فإذا عرفت المبدأ ، نزلت منه إلى القواعد ، ومن القواعد تنزل إلى مواقف التطبيق .

إذا بدأت من كلمة « عقد » - مثلاً - انبثقت لك فروع قد تبدو متباعدة المعاني ، لكنها معان من أسرة واحدة ، جذها الأول هو هذا الثلاثي ، فمنه تجيء : عاقد ، ومعقود ، وعقد ( يسكون القاف ) وعقد ( بكسر الميم ) وعقيدة ، وعقدة ، ومعقد ... إلخ وانك لتعرف مدى علمية هذه اللغة وإطرادها ، إذا حاولت أن ترجع إلى ما يقابل هذه المعاني الفرعية في الإنجليزية - مثلاً - فلتندت تجد كل معنى قد جاء من ناحية ، بحيث لا يدرك الفاحص صلة الرحم بين أفراد الأسرة الواحدة ، وعليك في الإنجليزية - من حالة كهذه - أن تحفظ كل لفظة بمعناها ، مستقلة عن أخواتها ، وأما في العربية فإذا عرفت الجد عرفت شجرة الأسرة بكل فروعها ، من الأخوة إلى أبناء الصومة والمزولة ، إلى الأحفاد وما بعد الأحفاد .

وبسبب هذه الروابط العضوية في مفردات اللغة العربية ، كان في مقدور بعض علماء اللغة ( ولا سيما مدرسة البصرة ) أن تفسح القواعد « العقلية » العلمية التي يقاس اليها في معرفة الصواب والخطأ ، وفي صياغة كلمات جديدة للمواقف الجديدة ، دون الخروج على أصول اللغة وروحها .

والعلوم ، ثم له - من جهة أخرى - القوة العاملة ، وكما لها تدير وسائل العيش ونظمه تديرها محكما .

وما دعنا قد وضعنا الأساس العام ، فيسهل علينا بعد ذلك أن نستخرج القواعد الفرعية التي يجب اتباعها ، لكي يتحقق لنا الكمال الذي تتطلبه فطرة الإنسان . ولعل هذا الموضوع من الحديث ، أن يكون أنسب موضوع نجري فيه مقارنة سريعة بين الوقفة العربية في منهاجها - ، والوقفة اليونانية ، وذلك لأن أقل المأم بالفلسفة اليونانية ، يدفع صاحبه دفعا إلى السؤال : ولماذا يكون هذا الاتجاه في الصبح من المبدأ العام إلى المواقف التطبيقية . ميزنا للعقل العربي ؟ ليس هو بعينه ما قد جرى عليه فلاسفة اليونان ، بل وغيرهم من فلاسفة سائر العصور ؟ وأخسف إلى ذلك أن ابن مسكويه قد أخذ عن أفلاطون أخذاً مباشراً لتحليل النفس إلى جوانبها الثلاثة : الناطقة والغضبية والشهوانية .

وجوابنا على هذا السؤال ذو شقين : أولهما أنه لولا أن العقل العربي قد تميز بهذه الصفة نفسها التي تميز بها العقل اليوناني ، من حيث وضع المبدأ الأول ، ثم النزول منه إلى نتائج ، لما استطاع ذلك العقل العربي أن يحتل الفلسفة اليونانية التي نقلها إلى لغته العربية نقلاً كاد أن يكون كاملاً ، وثانيهما أن ابن مسكويه - شأنه في ذلك شأن سائر الفلاسفة المسلمين - لم يقصر نفسه على الحدود الأفلاطونية ، بل أنه استخدمها مع غيرها من المصادر التي بين يديه ، في تكوين فكرته الخاصة على أن ما يعتنينا نحن في هذا المقال هو معالم الوقفة العربية والإسلامية عند التفكير النظري ، ولا يغير من الأمر شيئاً بعد ذلك ، أن تكون هناك من شاذوكوه في تلك المعالم ، كلها أو بعضها .

ولقد جاء هذا الطريق النازل من المبدأ العام إلى الموقف الخاص ، من حيث التفكير النظري في فلسفة الأخلاق ، متطابقاً أشد التطابق مع ما تقتضيه العقيدة الإسلامية في هذا الباب ، إذ أن مبادئه الأخلاق عند تلك العقيدة ، هي مانزل وحياً من الله سبحانه على نبيه المصطفى ، عليه الصلاة والسلام ، وأذن فنحن مرة أخرى أمام فكرة ترسم لنا بإحدى ذئ يده ، ومنها لبدا سيرنا نحو التطبيق في عالم السلوك ، فلو سئلتنا بعد ذلك : كيف عرفتم أن الفعل الفلاني فضيلة؟ كان جوابنا : عرفناه فضيلة لأنه متفق مع الفكرة الأولى الموحى بها .

وليس مثل هذا الاتجاه في السير هو الملحوظ دائماً عند جميع الشعوب ومختلف الثقافات ، فهناك من يرون أن نقطة البدء لم تكن مبدأ كاملاً ، أو فكرة عامة ، بل كانت نقطة البسبب ، خبرات إنسانية في ممارسة الحياة مع وقائع الطبيعة والمجتمع ، ثم استخلص الإنسان مع الزمن ما قد نفعه وما قد الحق به الضرر ، فجعل

الأول خيراً والثاني شراً ، ومعنى ذلك ، أنه بينما أسس الحياة الخلقية تراها نحن وكأنها مهيطة علينا من السماء ، فقد تراها سوانا وكأنها تبنت لهم من جوف الأرض .

## - ٤ -

ومن وقفة العربي في فلسفته الأخلاقية ، حيث جعل الأسبقية للمبادئ العامة ، يتلقاها وحياً أو حدساً أو تقليداً وعرفاً ، وعليه تطبيقها بفض النظر عن النتائج التي تترتب في مجرى حياته العملية على هذا التطبيق ، أقول : من تلك الرفقة في مجال الأخلاق ، تنتقل إلى وقفة له أخرى شبيهة ، في مجال الفنون - سواء في ذلك فن الأدب أو فن التصوير أو غيرها من فروع الإبداع الفني ، فها هنا كذلك نجد اتجاه السير نازلاً من الفكرة العامة إلى تفصيلات تجسدها ، إن الفنان العربي لا يبدأ من نقطة حسية إلى فكرة تمكن وراها - كما قد تكون هي الحال عند رجال الفن في ثقافات أخرى - بل يبدأ الفنان العربي من تصور عقلي مجرد ثم يضع له التفصيلات التي تلائم .

ولما كان الشعر هو الفن العربي الأول بلا نزاع ولا شك ، فانظر إلى الشاعر العربي من أين يبدأ وإلى أين ينتهي ، أنه إذا ما تغزل - فالأرجح أن ترسم في ذهنه صورة مثل للمرأة على إطلاقها ، كأنها هو يبدأ بتعريف منطقي للمرأة - النوع ، وليس الذي أمام تصوره امرأة بعينها ، حتى ولو أطلق على الصورة التي يتشكلها اسماً ، فقال أنها ليل ، أو هند ، وحتى لو حاول أن يخلع ذلك الثوب العام لامرأة بعينها ، لأنه في هذه الحالة يرفع تلك المرأة المجردة إلى الفكرة المثل المتصورة ولا ينتقص من الصورة المثلى لكي تتناسب مع البشر ونواقصه .

وإذا وصف الشاعر العربي حصاناً ، فقال عنه أنه مكر ، مفر ، مقبل مدبر مما ، كجلود صخر حطه السيل من هل ، فهو إنما يصور المثال الأفلاطوني للحصان كما ينبغي أن يكون ، ثم يخلع ذلك التعريف الأمثل على حصانه الفرد ، ولا يعنيه إلا يكون حصانه الفرد مطابقاً للمثل الأعلى المرسوم وهكذا قل في شتى الصفات التي يصف بها الشاعر العربي سائر الأشياء ، فشمسه أقرب إلى أن يكون صورة لفكره منه إلى أن يكون صورة لحسه ، ولقد كان العقاد في تعريفه للشاعر إنما يعرف الشاعر العربي قبل أي شاعر سواء ، وذلك حين قال عن الشعر أنه مقتبس من نفس الرحمن ، وأن الشاعر الفذ هو للأناس بمشابة الرحمن للشاعر ، أي أن الشاعر يفرز منزلة وسطى بين الخالق من جهة وسائر المخلوقات من جهة أخرى ، فيستلهم من الله سبحانه وتعالى صوراً مجردة ، ومنها يهيئ إلى الكائنات الجزئية التي تتفاوت بعداً أو قرباً من تلك الصور المجردة

اهتماما كانيا ، وصب معظم طاقته الفنية في هذا المجال التشكيلي على فن الزخارف ؟ كان ذلك خوفا على نفسه من الردة الى الوثنية ؟ اكان استجابة منه لمسانع ديني ورد صراحة في الشريعة الاسلامية ؟ أم كان ذلك قصورا من الفنان الاسلامي لا اكثر ولا اقل ؟

والجواب عندنا هو ان الامر لا يعلله شي. من هذه الفوضى ، بل يعلله على الوجه الصحيح طريقة العربي في ادائه الحقيقة المجردة قبل تجسيدها المصلحة ، وتطبيق ذلك في مجال الفن هو ان يتجه الفنان الى هندسة الاشكال لما تنطوي عليه من حقائق رياضية ، ولان رؤية الحقائق في تجربتها ، هي عنده أقرب الطرق التي ينتقل بها الى شهود الله عز وجل . ويصل الى انك اذا ما سألت فنانا عربيا او اسلاميا : لماذا لا تتحده الى « الواقع » ؟ لاجب : وهل يمكن الواقع الا اذا مددنا الوجود الجزئي الى ما يرتبط به من جوانب وراء هذا الواقع ؟ ان « الواقع » لا يقتصر على الجزئي كما تحدده حدوده المكانية ، بل ان ما هو متضمن وراء تلك الحدود ، جزء من حقيقة ذلك الجزئي نفسه ، وانا ( والكلام للفنان الذي تفرغه ) محصور « الحقيقة » الواقعة ، بجانبها المنظور والمستور معا .

ولست اريد ان تفلت مني هذه الفرصة ، قبل ان احضى الزعم بان الاسلام يحرم الفن التشكيلي ( التصوير والنحت ) بدليل الحديث الشريف : « يطب المحصورون يوم القيامة » ، ولن اجد ما استند اليه خيرا من نص ورد في ذلك عند « أبي علي الفارسي » النحوي ، في مخطوطة ذكرها بشر فارس في كتابه عن « سر الزخرفة العربية » وقال ان تلك المخطوطة موجودة في مكتبة البلدية بالاسكندرية ، قابو على الفارسي يقيم رأيه على أساس لغوي في فهمنا للحديث الشريف السالف الذكر ، قياسا على فهمنا للآية القرآنية الكريمة : « ان الذين اتخذوا العجل ، سينالهم غضب من ربهم وذلة في الحياة الدنيا » ( سورة الاعراف ) فيقول أبو علي الفارسي ان الاشارة هنا الى « العبادة » لا الى « صاغ عجلا ، أو نجرة ، أو عمله بغير من الاعمال » وعلى هذا الغرار ينبغي ان نفهم الحديث الشريف : « يطب المحصورون يوم القيامة » فالمقصود هو أولئك الذين يضحون الله ( تعالى ) في صورة يعبودونها ، لا الذين يصورون كائنات ما ، دون ان تكون فكرة العبادة واردة في الاديان .

واذن فلا بأس في ان يكون للمسلم فن تشكيلي ، وخالصة ما اردنا ان نشبه عن الفن العربي الاسلامي في هذا المجال ، هو أنه فن يعكس الكائنات على الحامة التي يستخدمها ، بكل تفصيلاتها أو ببعضها على سبيل المحاكاة للحكاية ذاتها ، واذا قلنا انه فن « فكرة » فقد قلنا بالتالي انه فن للبادئ المجردة ، لا للمخلوقات المجسدة .

وبذلك يكون الشاعر أقرب من غيره الى فهم حقائق الكائنات ، لان بين يديه النماذج الالهية التي على ضوئها يتفقد الى حقائق الأفراد .

ولعل شيوخ « الحكمة » في الشعر السري ان يكون دالا على تلك الخاصة المميزة التي أشرنا اليها ، وهي نزوع العقل العربي نحو ادراك الحقيقة في صورتها المجردة العامة ، حتى ولو لم يكن قد صادف لها في دنيا الكائنات الجزئية افرادا تزيد صوابها . ومن ناحية اخرى نقول كذلك ان نزوع العقل العربي نحو ما هو مجرد ، يدركه بلغة مباشرة ، لا استخلاصا من أمثلة فردية ، قد جبر وراءه نتيجة اخرى في الأدب العربي القديم ، وهو خلوه من أدب القصة وأدب المسرح ، لماذا ؟ لان هذا الأدب انما يرتكز أساسا على تصوير اللحظات الجزئية ، متمثلة في سلوك الأفراد ، وفي خاطرات الوجدان ، فاذا لم تكن « اللحظات » المفردة من أحداث ومن أشخاص تسترعى انتباه الأديب ، انصرفا منه الى ما هو مجرد وعام ، سقط من حسابه – بالتالي – أدب القصة وأدب المسرح .

ومن وقفة العربي ازاء الفن الادبي ، نتقل الى وقفة في مجال الفن التشكيلي من تصوير وزخرفة وما اليهما ، فيها هنا كذلك نرى في وضوح ما قد زعمناه ، وهو ميل العربي نحو رؤية المجرد العام ، غاضا بصره – عن عمد أو عن غير عمد – عن التفاصيل التي تميز الأفراد ، ان المحصور العربي والاسلامي ، اذا ما صور شخصا انسانية او حيوانية ، صورها على كثير من الابهام فاللامع مدمج بعضها في بعض ، وليست مفصلة ، على نحو ما يرسم الفنان التجريدي في عصرنا – الى حد كبير ، فهل تسرف في التعليل اذا قلنا ان الفنان العربي يمثل هذا التجريد والتبسيط ، يستهدف الأنواع والأجناس – لا الأفراد ، أو قل انه يستهدف تصوير « الفكرة » وليس تصوير الفرد المتميز الذي يجسدها ، اذ الأفراد – في عقيدته – صيرهم الى زوال ، وهو انما ينشأ من الدوام والخلود ، والدائم الخالد هو « الفكرة » لا تجسيدها المشخصة الفانية ، حتى ليحق لنا ان نؤكد ما كررناه في مناسبات كثيرة أخرى ، وهو ان ثقافتنا العربية التقليدية محوريتها – مبادئ ، لا « أشياء » ، أي ان محورها « أخلاق » لا « جمال » ( واستخدم هذه الكلمة بالمعنى المقصود بها في الاستطابقا ما يطلق عليه في مباحث الفلسفة اسم علم الجمال ) ، وربما كان قصد هو ما قصد اليه ماسينيون ، في حديثه عن طرق التعبير الفني عند المسلمين ، اذ قال : « لا وجود للأشياء » في الفكر الاسلامي والمسلمون في فن التصوير يستقلون الوجوه واللامع لبطانها .

وهذه الإشارة من ماسينيون تفتح لنا بابا للحديث عن موقف المسلم من الفن التشكيلي بصفة عامة ، فلماذا لم يوجه اليه الفنان الاسلامي



- ٥ -

هذه صور من مجالات الفكر والفن في تراثنا العربي والإسلامي ، سقناها لنبين بها ما قد زعمناه ، من أن اتجاه العقل العربي ، إذ هو ينتج فكرا أو يبدع أدبا وفنا ، هو أن يسير من مبدأ عام يأخذه منذ البداية مأخذ التسليم ، نزولا إلى ما يترتب عليه من تفصيلات الحياة العملية ، وأهمية هذه الطريقة في النظر والعمل ، هي أن يستل الإنسان خضم الحياة مزودا ببوصلة تهديه سواء السبيل .

وواضح أنها طريقة تختلف كثيرا عما يقتضيه المنهج العلمي في هذا العصر الذي استحدث له منهجه مع النهضة الأوروبية في القرن السادس عشر ، فمنهج العلم - إذا كان علما طبيعيا ( أعني الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا ... الخ - يقتضينا أن نبدأ بالمعطيات الجزئية صعدا إلى المبدأ العام أو القانون العلمي .

على أن الاختصار على أحد هذين المنهجين دون الآخر في جميع ميادين الفكر والفن ، له خطورته البالغة في حياة الناس؛ فإذا كان لبناء الحضارة الغربية القائمة من شكاة يصرخون بها في ألم وحسرة ، فهي أن طفيان العلم ومنهجه على الإنسان قد قضى على شعور الفرد بذاته المستقلة المتميزة لأن ما هو خاضع للعلم ، مشترك وموحد بين الناس أجمعين ، فماذا يصنع الفرد المتميز بشخصيته بجوانبه الفريدة التي تميز بها ويريد أن يفصح عنها في حياته الجارية .

وكذلك إذا كانت لنا أبناء الأمة العربية من شكاة تصرخ بها في خشية وقلق ، فذلك هي أننا لو أسلمنا كل جوانب حياتنا لمبادئ صاغها لنا الآباء الأولون ، فماذا نصنع بتفصيلات الحياة المصرية المليئة بالعلوم والصناعات ، إذا راينا أن تلك التفصيلات تأبى أن تنصاع للمبادئ المأخوذة بأدى ذى بدء مأخذ التسليم ؟

وهنا ينشأ السؤال الهام ، وهو : أمن الختم أن يكون : أما حياة كلها للعلم ومنهجيه الاستقرائي ، وأما حياة كلها للانفواء تحت مبادئ مقبولة سلفا ؟ أم هو مستحيل على الإنسان أن يعيا في ساحة من لسمين ، لكل منهما منهجه الذي يلائمه : فقسم للعلوم وما يتفرع عنها من صناعات ويكون له منهجه القائم على تقصى الوقائع قبل صياغة القوانين ، وقسم آخر لحياة القيم الأخلاقية والجمالية ، وفيها يكون السير مهتديا بمبادئ مسبقة .

على أننا حتى في هذا القسم الثاني ، لابد من مرونة التكيف كلما ارتد إلينا سلوكنا العملي بنتائج ليست هي التي أودناها ، ففي حسابات كهذه لا عناصر من مراجعة المبادئ ، لنحل غيرها مكانها ، وفي هذه المراجعة المستمرة ، والمساندة

مع الأحداث ، يكون تطور الحياة وتجديدها نحو ما هو أصح وأرقى .

وعودا بنا على ما بدأنا به في عنوان هذا المقال ، ففي تراثنا الفكري والفني قيمة سارية ، هي النزوع نحو الاهتداء بمبادئ أولية قبل الخوض فيما نهم بالخوض فيه ، ونحن هنا نقول إنها قيمة تستحق منا أن نبقى عليها في ميادين الحياة العقلية والفنية ، ولا نستثنى إلا ميدان العلوم ، لأنه ميدان لا حيلة للإنسان فيه إلا أن يلتزم منهج التفكير العلمي ، وبالتالي فلا اختلاف فيه بين شعب وشعب من حيث الخصائص القومية. على أننا نعود إلى الإشارة بأن القيمة الموروثة في جوانب الحياة اللاعلمية ، وإن تكن حقيقة منا بالبقاء ، لا تجعله في طيها من ملامح نهضة ، إلا أنه لا مندوحة لنا عن تعديلها هنا وهناك أنا بعد أن ، كلما جاءت الدنيا بشكالات يستعصى حلها بذلك الجانب الوروث .



# الأصالة والمعاصرة

## رأى جديد في مشكلة قديمة

لست أدري من الذي أدخل تعبير « الأصالة والمعاصرة » ، في حياتنا الفكرية . فقد كانت المشكلة نفسها معروفة ومطروحة أمام جمهور المثقفين ، منذ القرن التاسع عشر . وكانت مجادلات الرواد المحدثين من مفكرى العرب حول الموقف الذى ينبغي أن نتخذه من التراث الأسمى ومن علوم العصر تنتمى الى صميم هذه المشكلة . ومن المؤكد أن استمرار مناقشة المشكلة نفسها حتى اليوم ، واستمرار التساؤل عما ينبغى أن نأخذه من أسلافنا وما ينبغى أن نقتبسه من معاصرينا ، واستمرار الخلاف بين مدارس تعبر عن نفس المواقف التى اتخذها أجداد روجيهون لنا منذ أكثر من قرن من الزمان - هذا الاستمرار هو فى ذاته علامة من علامات الاعتلال ، لا الصحة العقلية .

ففى الوقت الذى ظللنا خلاله نتجادل حول ما نأخذ وما نقتبس وما نتخذ عنه أو نرفضه ، وما يلائم ظروفنا وما يتنافى مع أوضاعنا أو أخلاقنا أو عقيدتنا - فى هذا الوقت كانت أوروبا قد انتقلت من عصر الغيل الى عصر الصولوخ ، ومن طاقة الفحم الى الدرة ، وكانت اليابان قد تحولت من بلد شرقي منسى متخلف الى أكبر مناهض للقوى الصناعية فى العالم .

## ● الأصالة والمعاصرة

كان المفروض أن تحسم المشكلة منذ وقت طويل ، وأن تنتقل من الحسم النظرى الى الفعل ، وحتى لو عجزنا عن حسمها فقد كان الواجب ألا نحصر انفسنا فى طارها طوال اكثر من قرن كامل ، تضررت خلاله البشرية باكثر مما تضررت منذ عصر ميلاد المسيح ، ومع ذلك فقد ظلنا ندور فى نفس الحلقة ، ونحصر انفسنا فى نفس الاطار ، ونتصور أن حل مشكلتنا الحية الملحة التى تستمرحنا من كل جانب ، ينفى أن يظل مطلقا حتى نجيب عن هذا السؤال الاساسى ، وبعدئذ ، ومن خلال الاطار الذى سنستقر عليه (إذا قدر لنا يوما ما أن نستقر) سيصبح من المبسور أن نحل كل شيء .

واحقا للحق فان طرح المشكلة ، طوال الفترة التى تزيد عن قرن من الزمان ، لم يكن يحدث بطريقه واحده ، ولم تكن كل مرة اثبت فيها المشكله مبررة طبق الاصل من اخرى . فقد كانت مشكلة الواجبة بين القديم والجديد تثار كل مرة فى ظروف مختلفة ، ويعاد طرحها من خلال منظورات مغايرة ، واستجابة لواقف متجددة . فهى تارة تثار فى مواجهة العلم الاوربيى للكشف حديثا ، او فى مواجهة نظريات علمية معينة (كنظرية التطور مثلا) صدمت الفعل الشرقى الاسلامى وحفزته الى مراجعة موروثات كثيرة ، وتارة اخرى تثار فى سياق التفاسير من أجل الاستقلال الوطنى والتحرر من المستعمر فكريا وماديا ، وتارة ثالثة تطرح فى مواجهة التفوق العلمى والتكنولوجى للثقافة دخيلة احتلت ارضا عربية وهددت الكيان العربى ذاته باخطار فادحة .

وهكذا فان صيغة «الأصالة والمعاصرة» من احدث صيغ لمشكلة طرحها العقل العربى على نفسه منذ امد بعيد ويبدو لي أن هذه الصيغة قد راجت رواجاً خاصاً ، أن لم تكن قد ابتدعت ابتداءً ، بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وطرحت فى سياق علمية مراجعة النفس ، الثقافة والايمة ، التى قام بها العقل العربى لى يفهم سر هذه الهزيمة ، أو يخفف من نفسه وقمها أو يبحث عن الوسائل الكفيلة بتعويضها . ويبدو لي أن اختيار الالفاظ ذاتها كان راجعاً الى مؤثرات اجنبية ، مباشرة او غير مباشرة . فقد شاع فى بلادنا مصطلح «الأصالة» ترجمة للمصطلح الفرنسى Authenticité ، الذى استخدمه بعض المفكرين الغربيين المعنيين بأمور العالم الثالث ، ووضعوه فى مقابل مصطلح «الحداثة Modernité» ، الذى يقترن بمناه المقصود كثيرا من لفظ «المعاصرة»

وكان من أهم هؤلاء المفكرين الغربيين ، المؤرخ وعالم الاجتماع الفرنسى جاك بيرك الذى عمل على ترويج هذا المصطلح فى كتبه ، وبين تلاميذه من العرب : وهم كثيرون . ومعظمهم يحتل فى حياتنا الثقافية مكانة هامة . وأنا لا أزمم اننى اتبع تاريخ هذين المصطلحين ، بل اننى اعنى أن يقوم بهذه المهمة باحث جاد ، يكشف لنا بدقة عن الظروف التى ادخلها فيها ، فى حياتنا الثقافية للمرة الاولى ، ولكن اذا صح أن مفكرا غربيا هو الذى يرجع اليه الفضل فى اشاعة هذه الصيغة فى جونا الثقافية ، فى العقدين الاخيرين ، كانت هذه الحقيقة ، فى حد ذاتها ، مظهرا من مظاهر الأزمة ، ومفارقة لاتخلو من السخرية المريرة : أعنى أن يستمر متفقو امة من الامم من حضارة اخرى نفس الصيغة التى يريدون أن يعبروا بها عن رغبتهم فى الاستقلال الفكرى من الآخرين والعودة الى جذورهم وبمت كل ما هو مضمى فى ترالهم .

على أية حال ، ظهرت صيغة «الأصالة والمعاصرة» فى حياتنا الثقافية فى وقت ما خلال العقدين الاخيرين (على الأرجح) ، وصرح مايقدمها ابداى الكتاب والباحثين ، وكونت نواه اساسية تحلقت حولها بلورة ظلت تتضخم وتتضخم حتى ضمت فى داخلها قدرا كبيرا من نتاجنا الفكرى والثقافى منذ فتره ظهورها . وشاعت الصيغة بين الكبار والصغار ، واصبحت حاضرة فى كل الندوات والمؤتمرات والطلقات ، وصارت ضيفا دائما على مجلاتنا الفكرية وصفحاتنا الادبية ، واصبح كل مفكر يستضيف شابا مثقفا يود أن يجرى معه حديثا أو مقابلة ، يتوقع سؤالا واحدا على الاقل حول مشكلة الأصالة والمعاصرة ، ويصدق توقعه فى الغالبية الساحقة من الحالات .

خلال هذا كله لم يتوقف احد لى يحلل الصيغة نفسها ، ويتبين مدى ندرتها على التعبير عن المشكلة المطروحة . وهذا للاسف امر شائع فى جونا الثقافى : اذ تطرح الصيغة فتتناولها الالسن على الفور دون أن يتوقف احد لى يتساءل عن مدى سلامة الصيغة ذاتها ودقتها . وحين تكون الصيغة غير دقيقة ، ينمكس ذلك سلبا على كل الجهود الفكرية التى تبذلها فى سبيلها .

وفى اعتقادى أن من المفيد الى اقصى حد ان نترتب قليلا لى نحل هذه الصيغة التى أصبحت جزءا لا يتجزأ من الحياة الثقافية على مستوى العالم العربى كله . واستطيع ان اقول ان تحليل كهذا قليل بل يكفى لى يكشف لنا عن عيوب اساسية فى هذه الصيغة ، وهى عيوب تعمس - للاسف الشديد - على كل من يستخدمونها (وما اكرهم) دون أن يتنه اليها احد ، وتؤدى الى اختلال واضح فى الاطار الفكرى الذى نحصرن فيه ، ولى وضع بدائل غير دقيقة لمعالجة تلك المشكلة الحيوية .

بلا زمنية، أو ان العاطفة تعبر بالفعل عن الشاعر الداخلية لصاحبها، وليس فيها زيف أو خداع.

وفي هذا المعنى الثاني بدوره لإنجد ادنى تعارض، أو حتى اختلاف جوهري في المعنى، بين الأصالة والمعاصرة، لان المعاصر يشتمل على ما هو أصيل وما هو غير أصيل، أغنى ما هو صادق مع نفسه، وما ينطوي على زيف أو خداع.

هذان هما المعنيان الرئيسيان للأصالة، وهما كما نرى لا يتفقان أي تعارض مع «المعاصرة»؛ وتشكيل التطبيقات وفقاً للظروف بحيث أن وضع اللغتين أمامنا - في كل العالجات الحالية المشكلة - كما لو كانا بدليلين يتعين علينا أن نختار بينهما، أو على أحسن الفروض أن نوفق بينهما، هو في صحيحه طرح باطل، يؤدي إلى تشويه للمشكلة برمتها، وإلى تضليل العقول التي تفتنى نفسها في البحث عن حل لها. فنحن، ببساطة شديدة، نهجد أنفسنا في إلقاء أثر لا يوصل إلى شيء ونبحث عن باب متاحة ليس لها مخرج.

ولو شئنا أن نبحث عن المقابل الحقيقي للأصالة، بالمعنى الذي حددناه، لوجدنا أنه الزيف، والسطحية، والمحاكاة الحرفية. وللقابل الآخر - أي المحاكاة - أهمية خاصة في حياتنا المعاصرة. ذلك لأن حالة التخلف التي نعانيها تؤدي بنا إلى أن نلتصق بأسباب التقدم في محاكاة نماذج أحرزت نجاحاً في مجتمعات أخرى. وهكذا يبدو البعض إلى اقتباس النموذج الأوروبي الأمريكي - أي النموذج الغربي الرأسمالي - ويرى في هذا النموذج حلاً أمثل لمشكلاتنا المادية والمعنوية. وفي مقابل ذلك يبدو البعض الآخر إلى الأخذ بالنموذج الاشتراكي - بدرجة من درجته - على أساس أنه هو وحده الكفيل بأنقلنا من خطر التخلف والانتقال بنا إلى الطريق المؤدى إلى النورس. والاقتباس أو الاقتداء بالتجارب الأخرى ليس ميباً في ذاته. فمن الحال، بعد كل هذا التاريخ الذي مرت به المجتمعات البشرية، أن يبدأ مجتمع تجربته من الصفر.

وحتى لو استطاع ذلك فلن يفيد هذه البداية المطلقة كثيراً، بل إن النماذج التي تقبلها التجارب الأخرى تقنياً عن كثير من الجهود والمحاولات التي جربت من قبل فلم توصل إلا إلى طريق مسدود. غير أن الأمر كذلك كثيراً ما تصل إلى حد المحاكاة التلقائية المباشرة. فنجد أنماط النموذج الغربي - الرأسمالي - يكتفون أنماط الحياة الترفيحية الاستهلاكية التي يلفها المجتمعات الغربية بمئة مائة طسوية. مع أن مجتمعات هؤلاء المقلدين ما زالت تفتقر إلى أبسط ضرورات الحياة الادية في كثير من جوانب معيشتها. بل قد نجد منهم من يحاكي الغربيين في أسلوب تعاملهم وطريقة كلامهم

وآمل، من خلال التحليل الذي ساقده في هذا البحث، أن أثبت أن هناك ثلاثة عيوب أساسية في للطريقة الشائعة التي تطرح بها مشكلة الأصالة والمعاصرة:

**أولاً:** أننا نتصور وجود تعارض أو تقابل بين اللغتين، مع أنه لا تعارض بينهما على الإطلاق.

**ثانياً:** أننا نفرض على أنفسنا، في مواجهة هذه المشكلة، اختياراً بين بديلين (أو توفيقاً بينهما) وبذلك نحصر أنفسنا في هذا الإطار الضيق، مع أن هناك بدائل أخرى لا تنتمي إلى هذا الطرف أو ذلك.

**ثالثاً:** أن الصيغة بأكملها لا تحل المشكلة الحضارية لمجتمعنا بقدر ما تعبر عن فراغ أساسي في حاضر المجتمع الذي نعيش فيه.

## ماذا تعني الأصالة ؟

في تصوري أن لفهوم الأصالة معينين رئيسيين، بينهما تشابك واتصال وظيفي:

المعنى الأول زمني. فالأصيل، أو العريق هو الذي تمتد جذوره إلى الماضي «وتتصل» فيه. بهذا المعنى نتحدث عن أسرة أصلية، أو عن فرس أصيل، فنقصد في الحالتين امتداد الجذور إلى أصول بعيدة يمكن تتبعها والظهور بها. ولكن هذا الذي تمتد جذوره في الماضي لا بد أن يكون موجوداً معنا اليوم، أي لا بد أن يكون معاصراً. فالفرس الأصيل هو السليل الذي نراه حولنا، ونستطيع أن نتبع شجرة نسبه إلى أجداد مشهود لهم بطر الكانة. وبعبارة أخرى فإن الأصالة، في معناها الزمني، تطلق على تلك الحالة التي يكون فيها المعاصر، أو الوجود معنا اليوم، ضارباً بجذوره في الماضي، وفي التاريخ.

وبهذا المعنى الزمني لا تكون الأصالة، على الإطلاق، تقيضاً أو حتى مقابلاً للمعاصرة. بل أن كلا منهما تشكل جزءاً من معنى الأخرى. فالأصيل لا بد أن يكون معاصراً يتميز بعمق جذوره التاريخية (بينما يوجد - بالطبع - معاصر سطحي بلا جذور). والمعاصر قد يكون أصيلاً أو غير أصيل. وبعبارة أخرى، فهناك تدخل لا يستهان به في المعنى بين الأصالة والمعاصرة، عندما نفهم الأصالة بمعناها الزمني، على حين أن الطرح الشائع، الذي لا يناقشه أحد، لهذه الصيغة يصور الأمر كما لو كانت الأصالة تشير إلى الماضي أو التراث وحده، والمعاصرة بمنزلة الحاضر فحسب.

على أن للأصالة معنى ثانياً، لا صلة له بالزمان، هو الصدق مع النفس والتعبير الحقيقي عن الذات. وفي هذا المعنى نتحدث عن «أصالة» أو «أصالة الشاعر»، ولا نقصد بالطبع العودة إلى الأصول التاريخية العالقية للشاعر، وإنما نقصد أنه في فنه يعبر عن نفسه

جذورنا ، ونرتد الى أصولنا ، ومن ثم فاننا في واقع الامر ، لا «نحاكي» احدا ، لان المحاكاة انما تكون بين طرفين متفابرين ، وهو لا ينطبق على العودة الى الذات في منابعها الاصلية .

### ولكن ، هل تكمن الاصلية في مثل هذه العودة الى الماضي بحق ؟

من المؤكد ان معظم الاذهان تربط بين مفهوم الاصلية وفكرة الرجوع الى الجذور البعيدة في الماضي ، حتى لو لم تكن توافق على ان هذا الرجوع هو الصيغة المثلى لحل المشكلات الحضارية الراهنة المجتمع . ومع ذلك يبدو لي ان الامر يحتاج الى وقفة ثنائية تحلل فيها عملية العودة الى الماضي ، لكي يتبين لنا ان كانت تلك اصاله خالصة ، ام ان فيها قدرا - يزيد او ينقص - من الحاكاة ، وبالتالي من الافتقار الى الاصلية .

ان انصار الاقتداء بالسلف الصالح يركزون دعوتهم على فترة معينة من التاريخ ، هي على وجه التحديد فترة صدر الاسلام . والنموذج الذي يدعون الى الاقتداء به هو نموذج الاسلام الاول ، اسلام الدعوة والكفاح والانتصار وبناء الحياة الجديدة ، اي عصر النبي والخلفاء الراشدين . وربما توسع بعضهم فامتد الى نهاية القرن الاول والثاني من الهجرة ، ولكن المهم في الامر ان يؤر الإهتمام ، ومركز الإشعاع هو اقدم عصور الاسلام . ويعترف انصار هذه الدعوة انفسهم ، بان الفترة التي تلت ذلك ، اعني الفترة التي تفضلنا عن عصر الانتصار الاول ، كانت في معظم الاحيان فترة تدهور وتراجع وخروج من الخط القويم ومن النموذج الرابع الذي ضربه لنا المسلمون الأوائل .

وبعبارة اخرى ، فان معظم فترات التاريخ الاسلامي كانت - باعتراف انصار هذا الرأي - «انقطاعا» عن المسار الذي بدأ بادية جديدة ، وخروجاً او انجرافاً عن الاتجاه القويم . اي اننا حين نريد منا ان نعود اليوم الى هذا النموذج ، لابد ان نقفز قفزة هائلة فوق الجزء الأكبر من التاريخ العربي الاسلامي ، ونعود الى اول فتراته ، ونسقط من حاسبنا جزءا كبيرا من الزمن الذي يفصل بيننا وبين هذا العصر الاول .

هذا الانقطاع ، وهذه القفزة فوق فترة زمنية طويلة ، تسقط شرطا اساسيا من شروط الاصلية ، وهو «الاستمرارية» . فصحيح ان العصر الذي يراد منا ان نقفد به ، ينتمي الى جذور تاريخنا البعيد ، ولكنه لم يظل مستمدا على نحو متصل حتى وقتنا الراهن . فنحن في حالة النموذج الاسلامي ، نترقب صراحة بالانقطاع حين نقول اننا نتكبن طريق السلف الصالح منذ القرون الاولى ، اي ان معظم فترات تاريخنا كانت خروجاً على النمط الاول . ونحن نعلم ان الاصلية في نسب انسان

وتفاصيل انسابهم وإيمانهم ، وربما امتلكت المحاكاة الى امور يعترف الغربيون انفسهم بانها من صوبهم الاساسية . ومن جهة اخرى فان انتصار النموذج الاشتراكي كثيرا ما يبعثرون جهودهم في محاولة التطبيق الحرفي لنظريات ظهرت في مجتمعات ذات بناء وتاريخ مخالف ، دون اي اجتهاد في اعادة صياغة النظريات وفقا لطروف المجتمع المحلية . بل ان كفاحهم كثيرا ما ينحصر في ترديد عبارات وصيغ مكررة محفوظة ، لا تفهمها الجماهير ولا تجد فيها تعبيرا عن واقعها او اقترابا من مشاكلها - وبذلك يعطي هؤلاء الفرصة لخصومهم كي يتهموه «بالعالة» ، وهو لفظ ان لم يكن يعبر عن الاشتغال لمصلحة الغير لقاء مقابل مادي ، فهو على الاقل يعبر من التنمية الفكرية التي قد تصل ، في الحالات المتطرفة ، الى حد تلقي التعليمات الجاهزة وتطبيقها دون اي تصرف .

تلك اذن انواع من المحاكاة الحرفية تتضمن كلها ضياعا للاصلية ومحوها عن التعبير الصادق عن الذات ، وتنشأ عن فراغ وخواء داخلي لا يكون هناك مفر من ملته بعضهم مستمد من نموذج خارجي . فآين اذن تكمن الاصلية في مثل هذه الحالات ؟ من الواضح ان النموذج لو كان نابعا من واقع المجتمع نفسه ومعبرا عن ظروفه الفعلية ، او لو كان يتضمن اعادة تشكيل اساسية لنموذج مجرب في مجتمعات اخرى ، بحيث يتلاءم مع الواقع الذي نعيشه بكل عناصره ، لكان مثملا نموذجاً اصيلا . وهنا تكون الاصلية هي ان نأمل انفسنا جيدا من الداخل ، ونلتصم بالحلول لمشاكلنا من عناصر الواقع الذي نعيش فيه ، او نجعل من واقعنا محورا يدور حوله كل ما نستخدمه من غيرنا .

غير ان هناك نوعا آخر من المحاكاة ، يوصف بأنه لا يتضمن اي خروج من الاصلية ، بل يقال انه هو نفسه التعبير الحقيقي عن الاصلية ، واعني به محاكاة اسلافنا والعودة الى نموذج الحياة الذي كان سالكا ابا ان انتشار دصوتهم وازدهار دولتهم . وقد يتخذ هذا النموذج شكلا اسلاميا ، فيقال ان صيغة التقدم الوحيد المتاحة لنا هي ان نعود الى اسلام السلف الصالح ، مادام هؤلاء قد تمكنوا بفضل إيمانهم من تثبيت دعائم دولة كبرى وقهر اعظم امبراطوريات التاريخ القديم . وقد يتخذ شكلا عربيا ، فيشير انصاره الى امجاد المروية في عصرها الذهبي ، على الصعيد العسكري والسياسي والحضاري والعلمي ، ويدعون الى بحث هذه الامجاد والتشبه بها من جديد . وفي معظم الحالات يتخذ هذا النموذج شكلا يجمع بين الاثنين ، اي بين الاسلام والمروية .

هذا النوع من محاكاة الاجداد ، او - حسب العبارة التقليدية - الاقتداء بالسلف الصالح ، يعد في نظر الكثيرين الحل الامثل لمشكلة الاصلية . فنحن في هذه الحالة نمود الى

هناك حالات أشد تعقيداً من أن ترد إلى مثل هذه الصيغة المبسطة . وفي الحالة التي نحن بصدها ، بصادفنا أولئك الذين يفترون من التراث القديم لانهم يرونه أضيق نطاقاً بكثير من الواقع المقدم الذي يعيشون فيه ، ولانهم يرونه عاجزاً - بحكم الظروف التي نشأ فيها من الإجابة عن كثير من الأسئلة التي تواجه انسان اليوم ، وحتى لو استخلصنا منه أجابات كهذه بالإجماع ، فيكون مقدار الجهد الذي نبذله في عملية الاستخلاص والاستنباط هذه معادلاً للجهد الذي نبذله لو بدأنا من جديد .

وبعض النظر تماماً عن مدى اتفاقنا أو اختلافنا مع هؤلاء ، فانهم يمثلون فئة مخصصة : لا تسمى إلى الهدم أو النكر للماضي وإنما تحصر على أن تعطي الحاضر حقّه كاملاً . ولكن المهم في الأمر أن هؤلاء ، مع شعورهم بالافتراق ازاء الماضي البعيد ، قد لا يكونون «متفريين» على الإطلاق ، أمضى انهم قد لا يكونون منحازين آلبا إلى حضارة الغرب ، على الصورة التي ترسمها كثير من الكتب الشائعة لكل من يبدى . تحفظاً على فكرة العودة إلى التراث القديم .

هنا نجد موقفاً أشد تعقيداً مما نصوره لنا القسمة الثنائية التي تحصرنا فيها مشكلة « الأصالة والمعاصرة » . نحن هنا ازاء عقول لا تتحسس لحضارة الغرب أو تحاكيها محاكاة عمية ، وتترك على وجه الخصوص أن القيم واتجاهات السلوك الانساني لا تنقل آلياً من حضارة إلى حضارة ولكنها تترك في الوقت نفسه أن الخلاص الذي يقدم إليها في صورة عودة إلى نمط الحياة والفكر السائد في عصر ذهبي غابر لم يحل للمشكلة . ولن يقدم الاطبارا شديد العمومية ، يتعين علينا أن نملاء بمفهوم لابد أن يستمد كله من ظروف حياتنا الراهنة . هذه الحالة الحقيقية ، التي تكاد تكون مأساوية ، موجودة بيننا ، ولكن أين موقع اصحابها على خريطة « الأصالة والمعاصرة » كما يرسمها سيل الكتابات الذي عالج هذا الموضوع ؟

ويؤدى بنا امعان التفكير في التفريق السابقين ، اللذين تخفق فيهما صيغة « الأصالة والمعاصرة » إلى نتيجة عامة تكشف عن قصور ثالث في هذه الصيغة . ذلك لاننا ، حين نضع انفسنا امام بدلين يتعين علينا أن نحدد موقفنا منهما ، احدهما هو ماضي حضارتنا الخاصة ، والآخر هو حاضر حضارة أخرى مستقلة وغريبة عنا فاننا لن نجد مثلاً أجابة من تساؤل أساسي :

وأي حضارتنا نحن ، وواقع الحضارة التي نعيش فيها من هذين البدلين ؟ الف تساؤل آخرنا أن نمود إلى تراثنا القديم ، أو أن نقبض انكله حضارة الغربية واساليبها ، وأدراكنا أن

أو فرس ، أنها تعنى أن يكون هذا النسب مستمرا أو متصلاً من فترة معينة في الماضي حتى الوقت الحاضر ، ولو حدث أي انقطاع في النسب خلال هذا المسار لما عاد هذا أو ذاك أصيلاً .

وهكذا نجد لزماً علينا أن نعيد النظر في موقف أولئك الذين يحددون الأصالة بأنها العودة إلى جدورنا القارية في أعماق الماضي . فحدث انقطاع أساسي بين الحاضر وبين هذا الماضي البعيد يؤدي إلى الاحساس بنوع من «الافتراق» بين الانسان وبين جذوره البعيدة . وكما أننا في حالة محاكاة النماذج الأجنبية المعاصرة ، نشعر بالافتراق « مكاني » لأن هذه النماذج دخيلة علينا ، تنتمي إلى بقاع تفصلنا عنها مسافات مادية (ومعنوية) كبيرة ، وكذلك نشعر بالافتراق « زماني » حين يطلب اليها أن تقف فوق الزمن قفزة هائلة ، ونجاهل معظم فترات تاريخنا ، وتقننى بنموذج قديم في ظروف أصبحت مختلفة عنه كل الاختلاف ، وفي عالم لا تربطه بعالم الاسلاف أية صلة ، في الوقت الذي نتمرف فيه صراحة بأن الخيط الذي كان مفروضاً أن نظل مسكين به ، منذ ذلك العصر الذهبي القديم ، قد انقطع منذ أمد بعيد .

وهكذا تؤدي هذه الملاحظة إلى نتيجة عامة هي إن الربط بين الأصالة والعودة إلى الماضي قد لا يكون صحيحاً على الدوام ، وذلك حين ينقطع الخيط المتصل الذي يربط بين الماضي والحاضر . وفي مثل هذه الحالة نستطيع أن ننصّر نوعاً من «الافتراق الزمني» الذي يشمر به الانسان المعاصر ازاء تراث يراد منه بمنه بعد انقطاع طويل ، وفي ظروف أصبحت مغايرة إلى أبعد حد .

فاذا كان من الصحيح أن الأصالة لا ترتبط ضرورة بالرجوع إلى الماضي ، فإن مشكلة الأصالة والمعاصرة تكتسب مثلاً طابعاً أمقد بكثير مما تبدو عليه للوهلة الأولى .

ذلك لأن الوضع الشائع للمشكلة هو إيجاد تقسيم ثنائي : ثالث إما أن يكون أصيلاً أو ماصراً . أما من المتطافين مع الماضي أو من دعاة الحاضر . أما داعية إلى الرجوع إلى التراث ، أو نصيراً للتحدث . فان لم يكن من انصار القديم فالت حتماً «متفرب» (ولفظ التفرب يستعمل في هذا السياق ببراعة ، إذ يجمع بين غربة المرء من مجتمعه ، وبين انجازه «للفرب» الذي هو حامل لواء الحضارة المعاصرة ) . أما محاولة التوفيق بين الطرفين فلا تشكل في واقع الأمر موقفاً ثالثاً ، لانها لا تعدو أن تكون أخذاً من كل منهما بطرف .

على أن في هذا التقسيم الثنائي تبسيطاً مفرطاً . فنعلم الواقع ليس دائماً على صورة « إما هذا وإما ذاك وإما كلاهما معاً » ، بل أن



ايداعى أساسى يتيج لنا ان نبتكر الطول دون أن نجرى وراء الآخرين الذين توصلوا الى حلولهم فى ظروف مختلفة ، وفى مواجهة مواقف متغيرة ،

وقاينها البعد الزمني : اذ ان محور التعارض بين الاصلية والمعاصرة لا يعنى النفاء البعد التاريخي . والتزام المجتمع الحريص على اصالته بطروفيه الخاصة ورفضه للمحاكاة العمياء ، لا يعنى ان هذا المجتمع قد رفض ماضيه او تنكر له . ذلك لان كلا منا يحمل ماضيه على اكتافه فى حاضره . وحين نقول ان الحلول الاصلية هي تلك التي تستمد من واقع المجتمع ، فان مفهوم الواقع « هنا يحصل فى طياته كل ماضى هذا المجتمع وتراثه . ومن المؤكد ان تاريخ المجتمع وتجارب الموروثة كلها تشكل جزءا لا يتجزأ من واقعنا الذى يحياه . وعلى ذلك فان الحلول التي تقول انها ينبغي ان تستمد من الواقع الذى نعيش فيه ، لابد ان تتضمن فى الوقت ذاته حكمة الماضى وخيرة التراث بقدر ما تتضمن من عناصر الابداع والتطلع الى المستقبل .

ومجمل القول ان الاصلية الحقيقية تكمن فى قلب المعاصرة ، دون ان تنفكر للماضى ومقياسها الحقيقى هو ان تصرف كيف تبتكر حلولاً صادقة وملائمة لمشكلاتك التي تمشيها فى عصرك . مستعينا بكل ما تحمله من خبرات ماضيك ، دون ان تدع نفسك او تغالطها ، او تنقل من الآخرين بغير وعى بالاختلاف بين ظروفك وظروفهم .

وحيث تفهم الاصلية على هذا النحو ، يتضح كيف التقابل التقليدى الذى يفهمها فى مواجهة المعاصرة ، ويتبين خطأ التفسير الذى جعل اللغظين مرادفين لمباشرة الماضى ومعاشية الحاضر . فلكي تكتمل كل شروط الاصلية فى مجتمع يمايش عصره معاشيه كاملة ، وقد تفسح كل مقومات الاصلية فى مجتمع لا يعرف لنفسه مخزناً الا ان يحاكى ماضيه البعيد .

نبحث عن صيغة للتوفيق بين الاثنين ، فسوف نتعامل خلال ذلك كله مع طرفين خارجيين من الواقع انعمى الزمان : فالماضى البعيد تفصلنا عنه مسافة تاريخية شاسعة وطرقات وخبرات «الة اكتسبت خلال حقبة طويلة من الزمن ، وحاضر الغرب تفصلنا عنه قيم وتقاليده وتراث يصعب ان يتلاقى طرفاها بعد ان تشعب مسارهما منذ وقت طويل فى طريقين مستقلتين . ومعنى ذلك ان الطرح الشائع للمشكلة يحصرها فى اطار بديلين لا ينطبق اى منهما على الحاضر العربى ، على مفاهيمه وظروفه ومقولاته واشكالاته المميزة ، وانما ينطلق احدهما من الماضى العربى ، والاخر من الحاضر غير العربى ، فعلمنا تدل هذه الطريقة فى طرح المشكلة ؟ انها لا تدل الا على خواء الحاضر والمعجز عن ملئه بحتوى مستمد من طبيعته الخاصة ، لا من عناصر بيئته عنه زمانيا او مكانيا . بل ان الصيغة ذاتها انما هي تعبير مبطن ، غير مباشر ، من واقع التخلف ، او تخلف الواقع ، ويظهر ذلك بوضوح تام حين نقارن الاشكال الحضارى الذى تعبر عنه هذه الصيغة فى مجتمعاتنا ، بالاشكال الحضارى لبلاد المتقدمة . وفى هذه الحالة الاخيرة لانجد التماسك للحلول فى تراث قديم ، او فى اقتباس عناصر حضارات اخرى ، وانما تنطلق الاشكالات كلها بطبيعة الواقع القائم بالفعل ، وتستمد من عناصر الحياة المحيطة بانسان هذه المجتمعات . وعندئذ تكون المشكلات المطروحة من نوع : مشكلة القيم الانسانية فى مقابل القيم المادية ، او علاقة الانسان بآدوات عمله ونتاج عمله ، او تأثير المعرفة على مصير الانسان ، الخ . .

مجمل القول ان الاشكال الحضارى ، فى هذه الحالة الاخيرة ، يمر بوضوح من حاضر معتلىه ، على حين ان اشكالاتنا كما تعبر عنه صيغة «الاصالة او المعاصرة» يفضل الواقع المحلى القائم ، ومن ثم فهو اشكال «الحاضر الفارغ» الذى يراود ملؤه بضموم غير منبثق من داخله .

### اين إذن تكمن الاصلية ؟

لنعد مرة اخرى الى المعنى اللغوي للفظ ، كيما نستمد منه التوجه السليم . ان الاصلية هي ان تكون صادقين مع انفسنا ، وان نستوحى لشكالاتنا حلولاً مستمدة من واقعنا . وهي بهذا المعنى ليست على الاطلاق بديلاً لمعاشية العصر ، وانما هي على الاصح افضل شكل لتلك المعاشية ، اى هي الشكل «الاصيل» للمعاصرة .

ومكنا يمكننا ان نعد الاصلية نقطة تلاقى بعمدين اساسيين :-

اولهما الابتكار والابداع ، لان المواجهة الاصلية ، للمشكلات تنطوي حتماً على عنصر

# موقفنا من التراث

■ التراث هو ما تصنعه أنت ....  
■ نحن نصنع الماضي والماضى لا يصنعنا.  
د. زك نجيب محمود

■ ان استفادة الشعر المعاصر من التراث العربي  
هي استفادة لغوية في المحل الأول.  
■ الأدب رؤية تاريخية .. وإعادة تركيب لعناصر التاريخ.  
صلاح عبد الصبور

■ التراث هو كل ما كتبه أسلافنا العرب.  
■ لا بد من عملية انتقاء للتراث ..  
د. محمد مصطفى مدارة



عقدت بمقر المجلة الندوة الأولى من سلسلة الندوات التي ننظم الدعوة إليها في كل عدد ، كي نجرى حواراً بين مجموعة من المفكرين والنقاد حول الموضوع المحوري للعدد ، بغية طرح المشكلات الرئيسية المتعلقة به ، والوصول من خلال الاحتكاك الفكري وتبادل الآراء إلى المستوى إلى تحديد الأسس الضرورية للمنطلقات الفكرية والمنهجية الواجب توافرها في تناول هذه المشكلات .

وقد دارت الندوة الأولى عن التراث ، واشترك فيها الأساتذة :  
الدكتور زكي نجيب محمود  
والدكتور محمد مصطفى هدارة  
والشاعر الأستاذ صلاح عبد الصبور  
بالإضافة إلى أسرة تحرير المجلة  
وسارت فيها المناقشات على الوجه التالي : -

د . عز الدين :

أظن أنه من المناسب أن نطرح السؤال الأول عن ماهية التراث ولماذا يعد مشكلة خاصة في حياتنا الفكرية ؟

د . زكي :

فلنبداً بفكرة ربما تكون غير مقبولة للمرحلة الأولى ، ولكننا يجب أن ندقق فيها ، وهي أن التراث هو ما تصنعه أنت ، فالتراث كتب وفنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث ، لكنك ستقرأه لتستخرج منه ما تستطيع بوجهة النظر التي تريدها أنت ، دون أن يفرض نفسه عليك . فالتراث مثل الصيدلية الحافلة بأصناف الأدوية وما عليك إلا أن تأخذ صنف الدواء الذي يناسبك ويناسب عائلتك . من الذي يرغبك على أن تحفظ ما فيه عن ظهر قلب ، التاريخ نفسه يتغير في تأويله للحادثات وتفسير طريقته في قص القصة وكيف وقمت عصرها بعد عصر ، لأن الأمر يتوقف على الزاوية التي ينظر منها المؤلف ، ولذلك فالعصر الواحد أو الحادث الواحد إذا كتبه مستعمر عدو فانه يكتبه بشكل خاص ، أما إذا كتبه وطني فانه يكتبه بشكل آخر ، فما هو



بطولة عند مؤرخ قد يظهر انه غوغائية عند آخر . وهكذا التراث علينا أن نقرأه القراءة التي تعجبنا فنحن نصنع الماضي ، والماضي يصنعنا . فالقرآن الكريم مثلاً قد عكف عليه المفسرون والفقهاء دون أن يخرجوا بصورة واحدة ، بل أخذ كل منهم يبني مهارته في استخراج بواطن المعاني ، فالصوفي يفسر بطريقته والسني كذلك والشيعي أيضاً ، كل أخذ حقه في التفسير والتأويل بشرط أن يعطيك طريقته في قراءة النص ، ولقد كان سيدنا عمر محققاً حين قال « القرآن جمال أوجه فاوغلوا فيه برفق » فهو جمال أوجه لأنك أينما نظرت إليه تجد صورة تستطيع أن تقول عنها : هذا هو ما يقوله القرآن ، والأخر من زاوية ثانية وهكذا . معنى ذلك أننا نستطيع أن نستخرج من القرآن ذاته - وهو الكتاب الأم - صورة الحياة التي نريدها ونقلوها فيها وردت في القرآن . فلماذا لا نستغل هذه القدرة التفسيرية التأويلية للتراث ككل ؟ عندى شعر عربي وفقه ومصادر كثيرة ، من الذي فرض على أن أقرأها قراءة معينة محددة ؟ . لناخذ الفقه : هناك نقطة حامية ، يظن الناس أن الشريعة الإسلامية هي ما قاله الفقهاء ، والفقهاء رجال أربعة أو أكثر ، وما يقولونه إنما

« يرى » نستطيع أن نفيه منها ، فعندما أقول إن هذا الشيء له قيمة أو هذه القطعة الفنية لها قيمة يصبح السؤال : أين هذه القيمة ؟ هل هي في القطعة الفنية ذاتها أم هي أنا ؟ هل هي موضوعية أم ذاتية ؟ وكان الحل الذي قدمه هذا الفيلسوف هو أن القيمة تتولد من التفاعل بين الذات المدركة والشيء المدرك ، فقد تمطين صورة مهما تأملتها لا أتاني بها ولا أستخرج منها قيمة جارية ثم تأتي أنت فتتفاعل مع نفس الصورة وتستخرج منها قيمة جمالية .. بالنسبة للتراث لك أن تختار منه ما شئت ، سواء أكان شعرا أم نثرا أم نحا ، ثم تتفاعل معه حتى لا يكون الحاصل أو الناتج نقلا عما أمامك بل حصيلة تولدت من التفاعل بينك وبينه . مثال على ذلك الشعر ، أنا أميل إلى الشعر وهو جزء من التراث ، وأتسنى أن أخرج من قراءاتي له - وأنا إنسان معاصر - باحساس من يستطيع أن يعيش في جلد الشاعر القديم ، وفي اللحظة التي أقرأ فيها الشعر قراءة ذات فعالية ألتصق الشاعر فأسبح بأذنيه وأرى بعيني ، وفي هذه اللحظة ذاتها أصبح تراثا ، أي أعيش الماضي ، أعيش الماضي ولو للحظة ، ثم أخرج إلى حياتي العامة وقد اكتسبت شيئا يضم إلى مجموعة الخيوط التي تكون شخصيتي . وإذا كنت موهوبا وأردت أن أكتب شعرا فلن أعبء قصيدته وإنما أكتسب منه حساسية وذوقا أكتسب لأن القدرة على التمييز بين ما أحبه وما لا أحبه فإذا ما اكتسبت الذوق العربي في فهم الشعر وقرعته فقد أعطيت التراث حتى لو نسيت بعد ذلك كل ما قيل من الشعر القديم وحينئذ تستطيع أن تكون امتدادا لهذا التراث واستمرارا ، كما تستطيع أن تجدد فيه ما شئت ولكن بالوقية الموروثة . وإذا أردت أن تبتز الصلة وتقيم ذوقية جديدة وبناء جديدا فبأي حق تعتبر نفسك فصلا من كتاب قبه فصول مضت ؟ ستكون فصلا مبتورا ، هل رأيت حلقه من سلسلة غير موصولة ببقية الحلقات ؟ أضف حلقة جديدة ، ولكن لابد أن يكون هناك الرباط الذي يربطها ببقية الحلقات لكي تدعى بحق الحلقة تنتمي إلى هذه الأسرة . فإذا ما خرجت عليها فانك لابد أن تخرج عليها في إطارها ، وهكذا الشعر الانجليزي والفرنسي وغيره . لا يمكن أن يخلق شاعر مواضع جديدة للشعر ، وكيف يحدث هذا واللغة واحدة ؟ هي مادة مغل الجهر الجرائد عندما قام يدهن المصري القديم ونفس الحجر بين يدي نحات حديث يستخرج منه إمكاناته ، والفرق في اختلاف الموضوع .

فختار مثلا في شمال نهضة مصر وغيره يشك

هو اجتهد ، والشريعة هي الجسم الذي توزع بين هؤلاء ، فلا تساويهم ولا تساوى مجموع ما قالوه لأنهم لم يقولوا شيئا متشابها ، فاستطيع أنا أن أضيق نفسي إلى الطابور وأنظر إلى جسم الشريعة وأخرج بتشريع جديد ، ولو كانت الشريعة هي الفقهاء لكان من الضروري أن ألزم بالماضي ، وكما يتمدد الفقهاء ليس هناك ما يمنع من أن تضيق نفسك اليهم وتستخرج لنا صورة تناسب هذا العصر ، فنحن رجال وهم رجال . والفكرة الأساسية هنا ألا نخلط بين الشريعة وبين رجالها وهذا في رأي مفتاح هام جدا لو استطعنا أن نفهم مفهاده حق الفهم ، فالتراث إذن كغضية عامة هو ما نقرأ منه ، والطريقة التي نقرأ بها التراث ليست قوالب حديدية ، بل هو كلام ، وأنا - كمالك لهذا الكلام - أخرج المعنى الذي أريد أن أتعامل معه .

د . جابر :

أريد أن أستخدم المثل الذي ضربته فيما يتعلق بالقرآن ، فهناك تفسيرات عديدة للقرآن ، ولكن هناك بالتأكيد وجود موضوعي للقرآن خارج تفسيره المتعددة .

د . ذكي :

ليس خارج تفسيره المتعددة ، بل متحلا فيها وقد يتشغل في صور أخرى كذلك .

د . جابر :

نعم ولكن أريد أن أستخدم هذا المثل لأعود إلى الموضوع من حيث علاقتنا نحن بهذه المسألة المسماة تراثا ، فالتراث في شكل من أشكاله سوف يصبح موضوعا مدركا وأنا ذات مدركة لهذا الموضوع ، السؤال إذن هو : ما هو الجانب الذي أمارس فيه فعلايتي كذات مدركة ؟ وفي نفس الوقت : ما هو الجانب الذي يمارس فيه الموضوع المدرك تأثيره على كذات مدركة ؟ ببساطة أخرى لو قلت أنني المالك الوحيد للتراث ومن حق أن أفعل فيه ما أشاء يغفل إلى أنني لابد أن أجاهل أن التراث كموضوع مدرك مستقل عن وعي بمعنى من المعاني له تأثير على وعي الناس أو الأجيال ، أريد أن أحصر بالفيصل أين أنا وأين التراث ؟

د . ذكي :

أما من حيث أين التراث ؟ فهو في المكتبات ولك أن تقرأ منه الجانب الذي تريده ، هناك نظرية معروفة في القيمة للفيلسوف الأمريكي

د . زكي :

بالطبع هناك تعدد ذوقيات ، وسوف أضرب لك مثلا بمصر حيث تتعدد الذوقيات بتعدد الثقافات اعرض بعض القضايا على من تكون ثقافته اضرية صرفة . واعرضها كذلك على من تكون ثقافته اوروبية صرفة ستجد رد الفعل مختلفا تمام الاختلاف حتى ليكفر أحدهما الثاني لما يقوله ، اذن نحن امام رجلين ينفر أحدهما مما يقول الآخر ولا يقبل بذوقه ما يقبله صاحبه . مثل هذا الاختلاف لا يحدث عند الأوروبي ، ستجد ان ما يقبله الإنجليزي - بوجه عام - يقبله مواطنه ايضا ، فليس هناك هذا الفارق ، ولقد اخترت عن قصد كلمة التكفير ، فنحن يكفر بعضنا بعضا وبفصلنا ٩٠ درجة ، اذ لا نعيش حياة واحدة .

د . فضل :

الا تعتبر هذا حجة على ان مسيكة اللوق نسبية ولست مطلقة فامام هذين الرجلين المتبايعين اين يقع اللوق العربي الذي لابد ان اجتسمك اليه في الاستصطاه من التراث وكيف يتشكل ؟

د . زكي :

الذوق العربي يتشكل اذا ما تفقنا الثقافة التي ادعو اليها ، وهي تتشكل من القديم والجديد في وحدة عضوية ، بحيث يتكون قدر مشترك بيننا جميعا يضمن لي ما يمكن ان اسميه بالثقافة العربية الجديدة ، هذه الثقافة الجديدة اذا ما تشكلت تجعل القضايا - على الأقل من حيث اصولها العامة - مقبولة أو مرفوضة على المستوى القومي ، وسوف أضرب لك مثلا : في عام ١٩٥٣ كتب استاذ ازمري لن اذكر اسمه معلقا على كتاب لي بقوله : هناك ثلاثة رؤوس مصرية كالوا نكبة على الثقافة المصرية لانهم عملاء للاستعمار وهم طه حسين وعلي عبد الرازق وانا ، فهل استطع ان اقول ان ذوقية هذا الازمري في القبول والرفض التي تجعلهم طه حسين بانه عميل للاستعمار في الثقافة وبانه لم يبن الثقافة المصرية بل جيبها ، يتفق مع ذوقيات غيره من المصريين ، واذا كان هناك كل هذا الاختلاف فكيف نقول اننا نعيش ثقافة واحدة ؟

د . فضل :

هل نستطيع ان نقول ان سبب هذا التفاوت بين مستويات التفكير وعلم الارتكاز على قاعدة واحدة قيمين وحيدة الشخصية الانسانية المختلف العربي ميمته الى بينها يلف أحدهم من

حلقه مرتبطه بحلقات النحت الفرعوني . بالمادة واجبة والطريقة واحدة وان اختلف الموضوع ، فهناك تطور ولكن الذوق واحد . والذوق ليس ميمته تكرار ما قبل من قبل . ففي التعبير تستطيع ان تأتي بتفصيلات جديدة ، او بحور جديدة اذا شئت ، ولكن الراسب اللوقي لابد ان يكون متشابهها ، لان اللغة العربية ليست رموزا رياضية ، بل ان كل كلمة فيها حقل مشغول بخبرات من سبقوني ، كل كلمة لها اشعارات وايحاءات وانا استعمل هذه الخبرات كما وصلنتي واضيف اليها دون ان انكرها او ابردها .

فأفرا ما شئت من التراث ، واستصنف منه ما شئت ، ثم اخرج بشكل وذوقية لا يوضع ولا مشكلة ، انا لا اريد ان اكرر مشكلاتهم ، هم كانت تشغلهم مسألة قدم أو حداثة القرآن او مسألة الإمامة ، وهذه ليست مشاكل الآن . ولكن استطيع الافادة منها ، فعندما كانت تمرض المذاهب الجديدة كانت تنشق الى عشرين او ثلاثين فرقة ، مما يدل على دقة التجليل التي تجعل الشجرة تنبت بهذا الشكل ، ومما يدل على حرية الفقه ، ولستطيع ان استفيد من ذلك القدرة على تجليل الموضوع قبل الحكم عليه ، والقدرة على ان اكون حرا في قول ما اتقوله ، وهذا يكفي .

د . عز الدين :

في جدم الحالية ، عندما نصل الى ان القضية هي قضية شكل او ميمته نأخذ منها حرية الرأي والتجليل هل نعتبر هاتين التفتيتين ثمرة نجاتنا العربي بصفة خاصة ، او ان هذا ميمته منيعي الزم به ابتداء قبل ان افكر فيما اذا كان قضية حقيقية يعطها قرائنا ام لا ؟

د . زكي :

هذا ميمته وقد يتكرر عند غيري ، واليحكم بينا جو الإحتياجات او الذوقية الخاصة التي تجعل من شيء أمرا عاما ومن غيره دون ذلك .

د . عز الدين :

هناك سؤال في جلد الهند : ما هي الذوقية ؟ وهل تتعدد الذوقيات بتعدد اللوقيات ؟ أي هل هناك ذوق عربي وآخر انجليزي أو فرنسي ؟ هل هناك ميمتهون حقيقي لها ، لا جعل مستوى الممارسات اليومية ، وانما على مستوى الثقافة ؟

من أخذوا القلب من الخارج - فنحن لم يكن عندنا مسرحية أو قصة - فأخذوا القلب أو الشكل وصبوا فيه مادة عربية إسلامية محلية فأصبحت القصة صخرية أو عربية ليس فيها فاصل بين القلب والمضمون ، ونحن أقرأها تجد صدى في نفسى ، فهذا القبول أو الذوق المتقبل هو الدليل على أن الدمج صحيح وناجع بين قالب من الخارج ومضمون نمل .

د . فضل :

هكذا التمس ليس مؤزلاً ، ولكنه ينطلق من منظور منظور حديث .

د . زكى :

مستصلى كما الأول ، فلو كان عسدي ابن لربيتة على هذا اللاؤى وجعلت من ذلك هدفى الواضح تجاهه ، أن كل الفلاسفة كانت تشغلهم دائماً الأغبيال القسافة ، ولذلك كانت لهم نظريات في التربية وكيفية تفكيك الجبيل الجديد ، حتى تتحقق لهم أهدافهم . وبيننا من يناقش ولا يزيد أن يذكر الاتجاه إلى أوروبا ، فنحنهم يقولون إذا ما سئلوا هذا السؤال أنهم يريدون الجيل الجديد عربياً مسلماً ، وهذا صحيح ولكنه عنصر واحد ، إذ هل سيقضرون عليه فحسب ؟ لابد أن توثق في ذهن الفتوة أولاً ، فلا كنت أريد أن أرى هذا الجيل موسيقياً أو أدبياً على نوع من المؤسسات والادب الجليل يتولى ؟ هل أجعله يقرأ القامات أم توفيق العكس ؟ لو كنت أرى المورس عسوف أجعل يتقبل الموسيقى الخفيف والآداب الخفيف وأغنى بالفيكت الله شيشين ! أما أن ياخذنا القالبين لأوروبا كالمسلة والمترجمة والموسيقى العليل ويكون المضمون مغلياً ، أو العكس هكذا بطلت في حالة الترجمة ، فالقلب اللغوى هو العليل أما المضمون فهو من الفارح . ولنى كلنا الخاتمين تتحقق غلبة الدمع التي أعينها والتي تلتفح جدياً شيئاً مختلفاً عما كان لدى العربى القديم وعما لدى الأوروبى الحديث اليوم ، فهو ثمرة جديدة ، فنحن كتب شوقى مسرحياته محملاً أشتج هذا الملل لجدياً ، نشتج أنه لا الأوروبى عندنا مسرحية مغتربة بألفة التربة ولا العربى العزيم كذلك . ولعل أيضاً أن الوشم والشعور ، هناك متأثرين عديده من الأرو : المستشرقانية والفيل بديلة والموسيقى . وأنا لا أعرف القدر العربى من مناجاة علة العارسة وأعد لها وإن ظفه ملها على أن يلاها بوجدان غروب ، ولهذا يتزلف على الوسيلة الخاصة بالنسب والنسب والنسب والنسب ما هو شر القيل تان كل منلاح طاهر ؟ أنه يعلو في المقام الأول إلى العنصرية اللغوية التي

التراث موقف الناقذ الذى يختار ويستعمل كما قلت لم يؤول ويضر ويفيد فاعليته الذاتية إلى هذا التراث فيخرج من ذلك برؤية تجعل التراث فاعلاً ومفعولاً معه ، تجعله مكوناً لشخصيته وخطوة في سبيل الاتصال بثقافات أخرى وترأت أنسان عالم يستلهم القيم المشهورة بين الشعوب جميعاً ، هذا من جانب ، ومن الجانب الآخر موقف رجل يتصور أن علاقته الوحيدة بالتراث هي علاقة بعيد وتكرار ونسخ وفسيق الحق وخضوع والخضاع الذات لفاعليته دون أن يفيد لذلك بعد عصره وثقافته بيته الجديدة والخاصة على الحالات الإنسانية الزجية ، وبالتالي يصبح متعصباً محدود التفكير ويكر ما في هذا التراث نفسه من قيم حية نتيجة لعدم استيعابه لمعطيات عصره وتراث الشعوب الإنسانية الأخرى إذ إن أى تودج من هذه التبادج المتعصب باسم المحافظة أو أدلة ما في التراث الإنسانى من وحدة ومن قابلية وضرورة الاتصال لاختيار العناصر الدائمة من تراثنا لا وقف هذا الموقف الرافض المتكرر للبر . فما رأيك في وضع المشكلة بهذه الطريقة ؟

د . زكى :

هذا وضع جزئى ، لأنك أعطيتنى خطين دون الخط الثالث الذى يجب أن يكون هدينا ، فانا لا أريد أن أطرح الذوقية العربية الإسلامية .

د . فضل :

اعتقد أن تحليل مكونات هذه اللغوية مؤزوى لتوسيع الأمر .

د . زكى :

هذه اللغوية تظهر في مجالات القيم من فن وأدب بصفة خاصة ، ولها انعكاساتها بعد ذلك على الموقف العلمى نفسه ، هل أحترم العلم أم لا أحترمه ؟ ولكن لتترك ذلك جانباً الآن ونأخذ المجال الخاص الذى يظهر فيه ما أسميه أنا بالذوقية العامة وهو مجال الفنانين ، فلماذا لا يكون لى ذوق موسيقى خاص بى مثلاً ، يكون مزجا بين القديم والحديث ، ليس تكراراً للموسيقى القديمة بالألحان القديمة ، ولكنه لا يكون أيضاً كما يريد البعض مطابقاً للموسيقى الغربية . اعتقد أن ملحنينا مثل محمد عبد الوهاب وقمرة يتألفون تقديم هذا المزج المتدمج من كلا العالمين ، ولا أستطيع بالطبع أن أحكم على مدى نجاحهم فى ذلك ، ولكنهم إن كانوا قد وفقوا فى شيء فهو أنهم قدموا للذوقية التى يمثل فيها هذا رؤاى . وهذا مثلاً آخر من الأدب : نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وغيرهما

د • ذكي :

الآثار الفنية عموما •

د • جابر :

لنتوسع أكثر في تعريف التراث مادامنا نتناول مشكلات الواقع فنقول انه يشمل ضمن ما يشمل مجموعة القيم الموزعة في حياة الناس بشكل ما ، وهذا يقود الى طرح آخر للقضية •

د • ذكي :

في الواقع ان كلمة القيم هذه ضبابية تجعلنا نترلق فيما لا يفهم ، فالقيم ليست مسحايا ، القيمة هي الطريقة التي يسلك بها الانسان ، وتستطيع ان تستدل على قيم الفرد المميز من سلوكه ، فالقيمة تتشكل بالسلوك وتتحدد به او بالكتابات • والتعرف على القيم يأتي من مراقبة سلوكه الشباس ، ما يفعله وما يقرأونه وما ينطقون به ، وتستطيع ان نخلص من ذلك الى ان الموروث الكتابي او الكلامي يلتقطه الابن من الاب ويشكل سلوكه • فالقيم اذن هي هذا الشيء المجسد الذي يبت من واحد لآخر وليست مجردات •

د • جابر :

اذا اتفقنا على ان التراث يسلم من كتابات ويتجلى في سلوك له ابعاد متعددة نجد اننا امام مشكلة أخرى وهي الى أي مدى تؤثر مشكلات الواقع في اختيار جوانب من هذا الموروث ونفي جوانب أخرى ، وما هي الدوافع التي تكمن وراء هذا الاختيار ؟ وما هي حدودها وأبعادها ومجالها الذي لا يقف على الوجود الموضوعي للموروث كشيء مستقل ، وفي نفس الوقت لا يشل فاعليتي كلمات لاحقة ؟

د • ذكي :

الجواب واضح جدا • ماذا يريد مصر ؟ ما هي انواع المشكلات التي يفرسها على مصر ؟



يستخدمها فهي ذاتها التشكيلة اللونية لمصر ، صفرة الصحراء وخضرة الزرع وزرقة السماء • هذه التشكيلة غير موجودة في إنجلترا مثلا حيث يسود اللون الرمادي ، لذلك اذا أخذت إحدى لوحات صلاح طاهر وعرضتها في إنجلترا فلن يشك الإنجليزي واحد في انها لرسم أجبن ، فهنا أخذ الفنان الأسلوب التجريدي من أوروبا واستخدمه في التعبير عن احساس محلي ، فالثمرة الجديدة ليست أوروبية لأن ألوانها من بيئة مختلفة وليست عربية قديمة لأن الصرب لم يعرفوا هذه الأساليب الحديثة • فالجديد لا ينشأ اذا عشت مع الماضي وكفى ، ولا ينشأ اذا عشت مع أوروبا وكفى ، ولذلك لو حللت تكوين رجال الأدب والفكر الذين ظهروا خلال السنوات المائة الأخيرة عندنا لوجدت انهم يكونون ثلاث مجموعات واضحة ، مجموعات على طرقي نفيس ومجموعة ثالثة قليلة العدد ولكن عليها المول الأكبر : المجموعة الأولى تشمل أولئك الذين لم يستطيعوا الا ان يعيشوا في الماضي وكانهم واقع ، هؤلاء ما يكاد يموت أحدهم مهما كان عظيما حتى ينسى أثره ، الفئة الثانية هي تلك الفئة التي تدعو الى أن تكون ثقافتنا أوروبية صرفة - وقد كنت انا من بين هؤلاء لسنين طويلة ولكني الآن لا أنسى اليهم بعد أن تغيرت - هؤلاء لن يتذكروا بصمة واضحة على ثقافتنا ، أما الفئة الثالثة التي أدركت بفطرتها وبجهدها وبوعيتها ان الخلق الثقافي هو هذا المصع الذي أتحدث عنه فهم الذين يصنعون المستقبل ، ابتداء من محمد عبده عندما فسر جزء « عم » تفسيراً عقليا يتناسب مع العلم ، أي أنه استخدم الرؤية العلمية لأوروبا في تفسير القرآن ، على أساس القالب والمفهوم الذي شرحناه ، وخذ على هذه الشاكلة لطفي السيد واحمد شوقي وظه حسين وعيكل والمقاد والمازني وغيرهم ، وهم وان كانوا قلة الا انهم هم الذين صنعوا لنا الثقافة العربية الحديثة •

د • جابر :

من المؤكد ان كيفية تعامل مع الماضي تنطلق من مجموعة المشكلات التي أعيشها في الواقع • بعبارة أخرى انني بالشكل الذي ارى به الحاضر أبحت في الماضي عما يتناسب مع كيفية رؤيتي وتعامل مع هذا الحاضر ، فهل الخلاف في نوعية العقول ام في كيفية مواجهة مشكلات تتصل بالواقع او اذا اردنا قدرا من التطرف نقول الخلاف في مواقف اجتماعية من الواقع ؟ وهذا يجرنا الى محاولة تعديد التراث بشكل اشمل ، فقد حدته بالكتابات ••

« المعقول واللا معقول » أقول انه يمكن الاستفادة حتى من الصوفية القديمة ولكن بقراءتها قراءة جديدة . فإذا قرأنا عن أصحاب الكرامات الذين ينزلون المطر حيث لا مطر ، أقول اننى أحتاج الى هذا بالفعل ولكن عن طريق العلم وقد حدث بالفعل أن أسقط الأمريكيون أمطارا صناعية على فينما لمعالجة القتال ، وكذلك نحن فى حاجة الى أن نحصل على طعام من الصحراء حيث لا طعام وذلك بجهد العلماء .

د . عز الدين :

لقد وصلنا الى ان القيمة تتحدد فى سلوك ثم انتهينا الى الول الذى ينزل المطر حيث لا مطر ، الا يرتبط هذا فى مجمله بطارق جوهرى بين تصوريين عامين أحدهما يسيطر على التراث العربى فى تنوعاته وأشكاله المختلفة وآخر يرتبط جوهريا بالعصر الذى نعيشه والذى يتميز بتقنياته ، فبينما نجد القدرة منوطة فى التراث العربى بالفرد ، فالقول هو وحده القادر على أن يمد يده لياقن بالأكه أو يسير غسيل الله ، نرى أن القدرة فى العصر الحديث قدرة عامة مشتركة بين كل الناس ، فعندما أريد أن أزرع منقطة لا يصل اليها الماء فاستنزل المطر بطرق علمية فانا هنا لست فردا بل مجموعة توظف قوانين العلم لصالح الجميع ، الا يعتبر هذا فارقا باعظا بين مسلكن - والقيمة سلوك كما قلنا - ومن هنا تتحدد قيمة التراث العربى بأنها فردية فى مواجهة عصر يعتمد على القيم الجماعية ؟

د . زكى :

لى أكثر من رد على هذا ، فكأنك تريد أن تقول أن ثقافة الماضين أو قدراتهم كانت فقط قدرات الأولياء ، والحقيقة ليست كذلك ، وأنا أرحب بالتفرقة التى تقول أن القدرة فى الماضى كانت هى قدرة الزمن والآن هى قدرة العالم ، ونحن نقدر قدرة العالم لاعتمادها على التقدير الجماعى الذى يمكن تلقيه من المدارس والجامعات ولكن هذا لا يطفى على التراث ، اذ لا يقتصر التراث على وجود القدرة الفردية ، بل يتضمن فى كبر من جوانبه ما يفيد الجهد الجماعى فى العقيدة والممارسة والسلوك ، حتى العبادة فيها جانب جماعى واضح يمثل فى الصلاة والزكاة والحج .

د . عز الدين :

نعود مرة أخرى للتراث ، ونسال عن مشكلة لازالت مطروحة منذ قرن من الزمان على المفكرين

ما أساسها ؟ ركيزتها دون شك الآن العلم والصناعة ، وأنا أريد الى جانب كونى عربيا أن أكون معاصرا ، بمعنى أن أشارك فى مواجهة مشكلات هذا العصر التى نبعت من العلم الجديد ولكل عصر علم مختلف عن العصور الأخرى ، فهناك ثلاث مراحل تاريخية شهدت انوعا من العلم ومنهجه وأساسه النزعة العلمية القائمة على القديم الذى بدأ يونانيا ثم اكتسح الصرب قائموا ان العلم هو استخراج كلام من كلام ، مع اختلاف نوع الكلام ، فبالنسبة للمسلم الكلام هو القرآن ، وبالنسبة لليونانى الكلام هو الميثاق الأول يستخرج منه كلاما ، والاستخراج يحتاج الى استنباط ، والاستنباط له مقاييسه التى تعتمد على القياس الأوسطى ، فالعصر القديم كانت حضارته حضارة كلمة ، أما الآن حضارتنا حضارة الآلة . ولكن المرحلة الوسطى ، أعنى النهضة الأوروبية فقد كان لها ضرب مختلف من العلم ومنهجه وأساسه النزعة العلمية القائمة على السبب والمسبب ، ولذلك كان البحث العلمى عندهم يقوم على استخراج الأسباب للظواهر ، أما الآن فنحن نعيش فى عصر جديد وعلم جديد يقوم منهجه على أساس الدالة الرياضية ، وتمكس قانون الظاهرة ، فإذا قلنا ان الشمس تجذب الأرض والأرض تجذب الطائرة فإن هنا السبب والمسبب ؟ ما يوجد هو التجاذب ، وإذا قلت انه اذا ضغط الفساز قل حجمه يجب أن تستخلص الصيغة الرياضية التى تثبت عملية التأثير والتأثر . الخلاصة انه يجب أن يعيش هذا العصر وعلمه وبذلك يتم الانتقاء للمفكر وفقى اللامتقول كما يتطلب العصر . انما ندعو الآن الى أن تكون عربيا مسلمين ، أو متدينين - وكلمة متدين تعنيان جدا لأن هناك قرقا بين الدين المصام والدين الخاص ، ولكننا عموما متدينون .

د . فضل :

هل هذا توصيف للواقع القائم بالفعل ، أم هو تحديد للشرط الفروى للشخصية المصرية العربية وبكى شكل ؟

د . زكى :

هذا شرط ضرورى لكى أكون مواطنا مصرية عربيا ، ومسح ائى لا أريد أن أضحي بمصريتى ولا عربيتى ولا اسلامى فانى أريد أن أعيش عصرى بمشكلاته ومناخه ، وهذا هو المحصور الأساسى الذى يدور حوله العصر ، وإدائه الجهاز وليست الكلمة ، وهذا منهج جديد لابد له من استخدام العقل ، فإذا جلدنى ولى من أولياء الله وقال لى انه اذا ساق يد فى الفراغ وجد فتاحة أقول له لستنا بحاجة اليك ، وقد كتبت فى



د . ذكى :

وهذا هو النحل بالنسبة لنا ايضا والذي اشرنا اليه آلاف المرات : وهو ثورة على المستوى العلمى واستمرازه على المستوى الوجدانى .

د . غز الدين :

نعم ولكن الم تؤثر الثورة العلمية فى اوربا وتمكس انكاسا باخرا على المسائل الوجدانية ؟

د . ذكى :

اثرث ولكن ليس التأثير الذى تصده . وسؤل اضرب لك مثلا . ولد سمعته من « هنرى مور » خلال التفتيف قبل الماضى ، كنت فى لندن . وصادف هذا الوقت احتفال « مور » بعيد ميلاده الثمانين - وهو اكبر شمال انجليزى تعرض لتأنيله فى الحقائق كما هو معروف - ولقد استمعت اليه فى التليفزيون عندما وجه اليه سؤال حول ما اذا كان قد خرج عن فن البحت فى عصر النهضة ، فاجاب بأنه لم يخذ عنه قيد شعرة ، ثم اخذ يوضح مفهومه الخاص للمشكل أو « الغورم » فقال ان اساس البحت عند « ميكال انجلو » وغيره هو « الغورم » واستطرد قائلا ان الشكل الظاهري قد اختلف فى معالجة المادة ، لكن اساس التناول ومنهج الفن عنده ظل كما كان عند « انجلو » ولقد قرأت كتابا مترجما عن تحليل الفن التجريدى وتمجبت جدا اذ جعلنى هذا الناقد الفنى ادرك ان اللوحة التى اظنها تجريدية وليست اشكالا هى فى الواقع قائمة على نفس الأسس التكتيكية التى قامت عليها اى لوحة كلاسيكية ، وقد لجأ الفنان الى تفريغ الصورة من محتواها فاذا ببنيتهى فى نهاية الامر واحدة ، كل ما هناك ان الفنان الكلاسيكى يملأها بانسان والتجريدى يملأها بمساحات لونية ، فاذا ما فرغت المادة وجدت البنية متفقة تماما كما لو وزنت قصيدتين من الشعر على بحر عروضى واحد مع اختلاف مضمونهما ، مما يوضح كيفية الاستمرار ومجال التغيير . وفى كلية موجزة فان ما نريده انما هو ثورة فى المنهج العلمى وامتدادات متطورة فى الخط الوجدانى .

د . فضل .

لقد ذكرت فى كتاباتك الأخيرة ان الرؤية الذاتية هى خاصية الشعب المعزى ، والإضافة التى لتتفر من الحضارة العربية المتخلفة ، هذا هو ملهوهك لهذه الرؤية بالتعريف ؟ وتنتج تشل فى تقديرك قوة دفع حضارة فى المصالح المعاصر ؟

العرب فى بحر والبلاد العربية ، وهى موقفنا من التراث : ماذا نترك وماذا نصنع فى مواجهة الواقع الجديد ؟ وهل هذه القضية ذات خصوصية لا مثيل لها بالنسبة للحضارات الأخرى ؟ هل سنتظل قضيتنا الأبدية ام انه يمكن تجاوزها مسترشدين بخبرات وتجارب الشعوب الأخرى التى حسمتها من قبل ؟

د . ذكى :

هناك نموذج جيد لما نقول فى النهضة الأوربية فقد ارادوا الا يستفخوا عن التراث ، فكان هذا التراث لديهم موقع دراسة ، ولكن ليستوى لا ليحاكي ، لشكسبير يأخذ كثيرا من مسرحياته من بلوتارك وغيره ، ولكنه لا ينقل بل يستوحى ليكتب مسرحية جديدة على اساس جديد ، وانضمم الخروج على التراث فى عصر النهضة عسل مجال العلم اذ اصبح الكتاب الذى ارادوا قراءته هو الطبعة لحدثت فى هذا الجانب ثورة على الماضى اما فى مجال الفنون والآداب فقد التزموا باحياء واستلهم الكلاسيكيات . واتا اريد ان افصل نفس الفنى الآن : ان اخرج عاليا على كل العلم العربى الذى اتبع المنهج اليونانى ، فجاوب بن حيان اخبر كينالى بحرق بنى منهجه على اناس المتأخر الأوبية متأثرا بالنهج اليونانى ، اريد ان اخرج على منهج العلم الفيسى الذى اولت تأثرين به هما ايضا ستيين تغلفنا ، والمنهج هام نجنا ، فاذا ما قرانا نصا يجب ان نفتح فى اعتبارنا فنهده الثقيلة حتى نلغظه بمنهج هامر ، فالتص هو ما نقرأه انت ، وليس قالبا حديديا ، فاذا واجهنا اليوم ضروب جديدة من المشكلات فلا بد ان القوا التراث قراءة تتناسب معها ومع العصر . واذا كان عصرنا الآن هو عصر العلم فيجب ان اقرا النص بما يتناسب مع العلم ، ولكن هناك مناطق فئ الانسان مثل الحب والكراهية والإيمان لا يحتاج فيها ال المنطق ولا تفسيراته وحسنه ان يستمع فيما الى صوته الباطن ويفحص خبره داخلية وجدانية ودالما اقوال ان هناك اكثر من حجرة داخل الانسان والعلم لا يشغل الا واحدة منها احتشك .

د . غز الدين :

بالنسبة للناحية الأدبية خلنا نوع فن التطوير او الامتداد ، ولكن بالنسبة للناحية العملية حدث ثورة كاملة ، فاذا اخذنا هتلفا التركيبية بمعنى انه ينما يحدث للسيرار الوجدانى نوع من التطوير النسبى لكثرة الظروف الطبيعية تحدث فى نفس الوقت ثورة على المستوى العلمى فهذا هو النحل الذى وُجدت الأوربيون .

د . زكي :

الإجابة واضحة ، فانت تستطيع أن ترى إن هناك تسلسلا طبيعيا اتبته العقل الأوربي من اليونان حتى هذه الساعة ، فهو قد هضم الحضارة اليونانية وأخرج منها المضمون ، فأرباب العقل من هناك ، وأهم جوانب هذه الحضارة وأقواها هي الفلسفة اليونانية ، وكانوا يسمونها معجزة البشر ، فإذا جاء عصر جديد يعمل على تطوير الفكر الفلسفي مع اختلاف التطبيق لم ينقطع التسلسل . ولكن مشكلتنا نحن مختلفة فقد نقلنا الفلسفة اليونانية ، وكان لهذا مغزاه العميق ، وهو لا بد أن يشكل قبول القضايا العقلية كجزء من تكوين الإنسان العربي ، يعجز الجانب الديني ، إلا أنني عندما قبلت حضارة اليونان لم أجد أنها قد تجاوزت من جذور حضارتي الأصلية ، لذلك شمرت الثقافة العربية بالصنعة وظلت محصورة في نطاق الفلاسفة وأمنائهم ، ولم تتحول أبدا إلى ثقافة عقلية شعبية ، والا لو كنا قد هضمناها لما قلنا الآن في هذه الحيرة ، ولما وجدنا أنفسنا أمام طريقتين . فالسبب إذن هو أننا لم نهضم هذه الثقافة وظلت كزروع القلوب أو الأعضاء الذي يرفضه الجسم . .

د . فضل :

هل يفصل الـ ذلك فيجاء في تاريخ بعض الشعوب العربية ، مثل العرب في البحر وشيلا ؟ أعني الفجوة القائمة بين التراث الفرعوني القديم الذي أصبح في حكم الميت بالنسبة لنا لاندثار اللغة التي تحمله كوعاء ثقافي وأصبح غير واصل إلى الإنسان العربي في مصر كمكون من مكوناته الثقافية مع إنه يشكل طبقة عميقة أخرى من التراث كأيام الهواشي دون استجرائنا في استيعابها ، ومن ثم حيث هذا الخلل في تسليحنا الحضاري .

د . زكي :

لا أعتقد إن هناك فجوة بالحجم الذي تصوره والدليل علم ذلك هو أن الإسلام في عصره والمسيحية فيها غمريتا في أي بلد مسلم أو مسيحي أمي . لماذا وكيف نقبل هذا الخلل ؟ الخلاف يبدأ عن طريق الملامح بالثقافة العربية ، فأنت تستطيع أن تعرف أهم سياق الإنسان إذا راقبت له أهم ثلاث لحظات في حياته ، وهي لحظات الولادة والزواج والموت . فمواجهتها تلخص ثقافة الإنسان ، ورأي أن رد فعل الإنسان المعمر تجاه هذه اللحظات المعمرية يدل على رد

د . زكي :

إن فلسفات العصر الأساميية تتمثل في أربعة تيارات : هي فلسفة التحليل في إنجلترا ، ولبرجانية في أمريكا والوجودية في غربي أوروبا والمادية الجدلية في شرق أوروبا وتجد أن هذه التيارات تلتقي جميعا - فيما عدا استثناءات بسيطة - في نقطة واحدة وهي أنها جميعا استغنت عن الله ، لأن التحليل يهتم بالعلم والبرجانية تبحث عن نتائج صناعية ، والوجودية تشغلها إرادة الإنسان والمادية الجدلية الجبابة ، فاستغنت جميعها عن الله وركزت على الإنسان - الإنسان هنا الآن - وأريد أن أقول أنني أهتم بالإنسان هنا وهناك ، الآن وما بعد الآن ، وهذه إضافة ، وأريد أن أجعلها إضافة مبنية على أساس إن الواقع يمكن أن يتبدل بالحوادث ، ومن هنا تصبح هذه العلاقات والما جديدا وهذا يعد خلا دينا يؤكد أهمية الرؤية الدينية ، ولا أعتقد إن هناك إنسانا واحدا يستطيع أن يعيش بغير رؤية دينية . . أما الصارم في مادته فإنه لا يصل إلى ذلك إلا بالتدريب . . ورأيي هو خلق هذه الصيغة الجديدة التي أمزج فيها وجودي الوجود مع العلم من الزوايا التي اخترت فيها . . واحتفظ بحقي الضموري في إضافة الرؤية الدينية .

د . عز الدين :

سؤال يتصل بحضارة العالم العربي ، فهي منتجة من اليونان حتى الآن ، ومهما حدث بعد ذلك من تعرجات إلا أن هناك بانقطاع خطا متصلا ليس فيه انقطاع ، أما بالنسبة لنا نحن فلقد وجدنا أنفسنا منفصلين عن تراثنا ، ببليبي إننا نتأقش الآن ما نأخذ وما ندع وما هو مولفنا وكيف نقرأه . . وهذا دليل على وجود مسافة بيننا وبينه . .

د . زكي :

بالعكس ، قد يكون هذا إشارة إلى أننا أنفسنا فيه أكثر مما يجب :

د . عز الدين :

حسنا ، أريد أن أعرف يا هو السبب الذي جعل من التراث مشكلة جادة لدينا ، أم بالهسية بالحضارة العربية التي تعلمت مثل هذه الحالة لوجود نهضة النهضة الحديثة .

فعل الفرعوني ، مما يدل على ان الإرتكاز الوجداني العميق في هذه اللحظات التي تقسبه أوتاد النية واحد ، ومن ناحية أخرى نحن شعب متدين ، بصرف النظر عن ان الاسلام والمسيحية مختلفان عن الديانات الفرعونية ، ومن ناحية ثالثة انظر الى عاداتنا في طريقة الدفن والتكفين والاحتفال بالميلاد والسبوع وطقوس الزواج ، كل ذلك يشير الى ان الثقافة المحلية قد استطاعت ان تستوعب الأنماط الجديدة وتخلق منها طرزا ممتدة ، فاذا قيل ان الحضري القديم قد تميز من الوجهة الفنية بصورة الأحجار الكبيرة فان جامع السلطان حسن مثلا يعد استثنائا معاريا لمدرسة الفن الفرعوني ، وهناك أيضا في مجال الشعر الشعبي تتطابق المعاني التي ترددها الملعدة على ما سجل فوق جدران المعابد . كل ذلك يدل على استمرارية الثقافة وتشكلها العميق للجانب الديني في الحضارة .

#### د . عز الدين :

هل يمكن ان نقول ان الغزالي في مقاومته للتيار الفلسفي العقلاني يعد مسبوقا عن التوقف الذي أحدث الفجوة الواسعة في مسار تطورنا الطبيعي حتى الآن ؟

#### د . زكي :

هذا صحيح ، بمعنى ان تأثير الغزالي من خلال كتبه كان طائفا لتغلغله في أوساط الشعب ، وهنا تكمن خطورته .

#### د . جابر :

الم تكن هناك جهات وراء الغزالي توجهه بشكل او بآخر ، أي ألم يكن يؤلف كتبه بشأه على أوامر يتلقاها كما ذكر هو نفسه ؟

#### د . زكي :

الحقيقة انك تظلم الغزالي وعبقريته الجبارة اذا تصورت انه كان يعمل عليه من المستنصر ، لقد كان منارة سنية في بغداد ، لهذا أرادت الدولة الفاطمية ان تنشأ منارة شيعية في مصر يردون بها على سنية بغداد ، ومن عجائب الدهر ان يتحول الأمر بعد ذلك ، المهم ان الخليفة كان سنيا فأراد ان يكون التعليم على مذهبه ، وكان الغزالي سنيا بطبيعته ، ورغم انه كان متصوفا الا انه عندما كتب « احياء علوم الدين » قاوم فيه التصوف ، وهذا تناقض عجيب يفسره ان التصوف قبل الغزالي وصل الى حد من المبالغة

لدرجة فصل الحقيقة عن الشريعة . فالتصوفة يرون ان الحقيقة الالهية ليس حتما أن يسلك اليها طريق الشريعة ، بل ان الشريعة للبسطاء غير الموهوبين ، أما الصوفي الموهوب فيستطيع ان يصل الى الحقيقة مباشرة عن غير طريق الشريعة التي أخذت تدبل ، من هنا سعى الغزالي كتابه « احياء علوم الدين » ليؤكد ان طريق الحقيقة الوحيد هو الشريعة ولا فصل بينهما ، وقد ضمن الغزالي كتابه « فضائح الباطنية » رده على الصوفية وانحرافها في التأويل ولكن الغزالي له كتب تسير على المنهج العقلي العلمي ، وهي كتب منطوق صرف وعميق أيضا ، وهو الذي قال : اذا جاءك شخص يقول ان نبيا قال كذا وكذا ووجدت ان هذا القول يتنافى مع العقل فيجب عليك أن تشك في صدق القائل ، فاذا تبينت صدقه فتوجه بشكك الى نبوة هذا النبي ولا تشك في العقل ، وهذا ما ينبغي أن تأخذ به فلا تشك في الأوليات العقلية كما يسميها الغزالي ، وهي أوليات يجب أن تبدأ بها حتى تضمن سلامة النتائج عقليا ، الا انه من العجيب انه كتب « احياء علوم الدين » بمنهج يختلف كلياً عن ذلك معتمدا على النقل ومتجاهلا للعقل وأوليياته ، ومن هنا كان هو السبب في القضاء على حرية الفكر الاسلامي الى وقتنا هذا نتيجة لشعبيته وانتشار كتبه . ولو كان قد كتب للخاصة لاقتصر ضرره على نطاق محدود ، ومن سخریات القدر ان الغزالي في المشرق يكتب « تهافت الفلاسفة » وفي الغرب يرد عليه ابن رشد ويدافع عن العقل ، ويشاء القدر أيضا الا يبقى لنا تأثير ابن رشد الذي احتل أهمية كبيرة في تاريخ أوروبا ويبقى لنا تأثير الغزالي .

#### د . عز الدين :

نحن في الحقيقة في حاجة الى ان نسترد ابن رشد من الغرب ونصدر الغزالي ، ولكن ما هو السبب الذي جعل منهج ابن رشد العقل لا يؤثر فينا ولا يشر معنا ؟

#### د . جابر :

لي سؤال آخر هو : هل اختلف فهمنا للتراث عن فهم الغزالي الذي حدد التراث بما سبق عليه ولم يكن من قبيل المصادفة ان يسمى كتابه « احياء » ، أي انه يرد الدين الى ما كان عليه في عصر الخلفاء الراشدين ، او ببساطة أخرى يلتزم توصيف التراث بالشكل السابق عليه والذي ينتهي اليه في مجموعه بمواصفات تصبغ هي القانون الذي يسير عليه اللاحق ، والسؤال

أدري في الواقع علة لهذا ولا أظن أنها طبيعية  
في نفس الشعب العربي الذي يجعل هذا التراث  
فليس هناك طبائع ثابتة عن الشعوب ، ولكن  
طبائع الشعوب تتغير دائما حسب ظروفها  
الاقتصادية والسياسية والاجتماعية المختلفة .  
وقد أذهب أحيانا الى أن ولعنا بالتراث وخاصة  
في السنوات الأخيرة ربما كان نوعا من حرص  
الفقر المسم على أن يذكر أنه كان له يوما ما  
أجداد أثرياء ، فإذا عبرته بفقره الحاضر انطلق  
يحدثك عن جده سامع أو ثامن كان ثريا مالكا  
متصرفا في أمور الكون . ولا اعتقد بنظر  
عن التراث أن هناك أمة تفرصة على الفخر  
بالماضي مثل الأمة العربية ، ولا شك أن الماضي  
العربي كان ماضيا زاهرا ، أقصده حاضري  
الامبراطورية العربية الإسلامية ، ولكنه أيضا جزء  
من تارنم الحضارات القديمة ، فإذا كانت  
الامبراطورية العربية الإسلامية قد امتدت من  
مشرق الأرض الى مغربها فقد امتدت الامبراطورية  
الرومانية أيضا ولربما الرومان ما سموا بالصلح  
أو السلم الروماني على أنحاء العالم القديم كله  
ولكن لم أكد أرى فيما قرأت من الأدب الإيطالي  
- وهو قليل - هذه النزعة الى احياء الماضي  
أو الفخر بالماضي مثلاً أجدها في تراثنا أو في  
انتاجنا الأدبي والفكري المعاصر ربما كان لدى  
غيرنا من الشعوب من - حاضرم ما يستغنون به  
عن التفاخر الشديد بماضيهم - ولعل هذه  
الظاهرة تغري عليه الاجتماع بالدواشة ، وقد  
يرى بعضهم فيها نوعا من عبادة الأسلاف أو من  
التعويض عن فقر الحاضر ، ولعلهم يجدون فيها  
كثيرا من السمات النفسية ، ولكن مهما تكن  
لا ينبغي أن نحجبنا الآن في جلستنا هذه من  
التفكير في التراث بطريقة موضوعية محايدة  
متخلصين من هذه الاحساسات الفطرية التي  
تشبه أن تكون مرضا من أمراض الطفولة ، إذا  
استطعنا أن ننظر هذه النظرة وتخلص من  
التحيز وضيق الأفق ربما كان بوسعنا - لا في  
جلسة أو نفوة واحدة - بل عن طريق الحديث  
المتكرر المسهب المدروس أن نقيم هذا التوازن  
النفسى لدى الأجيال القديمة بحيث تنظر الى  
تراثها كما تنظر الى تراث كل الأمم كجزء من  
الحضارة القديمة . فنحن عندما ننظر في التراث  
ينبغي أن نقسم في مفهومه بحيث يصبح دالا على  
كل التراث الكلاسيكي ، فنحن كدارسين عندما  
نتحدث عن الحضارة الكلاسيكية نمنى حضارة  
اليونان والرومان ، ولا أدري لماذا لا نلجج بها  
الحضارة العربية لأنها جميعا تخطع للنفس  
الظروف ونفس النظرة وأسلوب الإدارة والحكم  
وكذلك للمنهج المنهجي القائم على جمع المعلومات

هو : هل يختلف تصورا للتراث عامة عن  
المواصفات التي وضعها الغزالي في الاحياء ؟

د . زكي :

يختلف الآن بالطبع ، فهناك نماذج من المفكرين  
مثل طه حسين وغيره استطاعت أن تتف وقفة  
أخرى وترى رؤية غير الرؤية الشعبية الغزالية ،  
ومهمتنا نحن كرواد ثقافة أن نجعل موقف هذه  
النماذج القليلة يتجاوز نطاقه المحدود ليصبح  
تبارا ثقافيا ، هذا هو الجهد المطلوب كي يتخلص  
فكرنا من الوقفة الغزالية .

د . عز الدين :

في الحقيقة ما تزال مشكلة التراث تطرح  
نفسها في حياتنا على مستويات مختلفة ، وما يزال  
السؤال قائما حول خصوصية هذه المشكلة الملحة  
التي استمرت لدينا أكثر من مائة عام حتى اليوم  
فلماذا اخلت المشكلة هذا الحجم وما الحل الذي  
يمكن أن نهتق اليه من خلال تحليلها وتوصيلها ؟  
ما رأى الأستاذ صلاح عبد الصبور في ذلك ؟

أ . صلاح :

لستنا الشعب الوحيد في العالم الذي يحمل  
تاريخا طويلا على ظهره ، ولستنا الحضارة  
الوحيدة القديمة ، حقيقة عمر الحضارة العربية  
ربما تجاوز ألفا وخمسمائة عام ، وأنا أشير  
هنا الى الجانب الشعري واستشهد بنا قتاله  
الجاحظ فيما أظن من أن عمر الشعر العربي  
١٥٠ سنة قبل الاسلام ، الا اننا لستنا وحدنا  
الذين نحمل مثل هذا التراث ، هناك أيضا  
الصين والهند وغيرهم من اصحاب الحضارات  
القديمة المستمرة حتى الآن ، ولا أظن ان اصحاب  
هذه الحضارات يشغلون أنفسهم بالتراث مثلاً  
نعمل نحن ، وفي كثير من الأحيان عندما اسم  
لهجة المتحدثين عن التراث أذكر قصة في الغزالية  
وليلة - أظنها من حكايات السندباد - الذي  
كان يمشي ذات مرة على شاطئ البحر فوجد  
رجلا عجوزا مقعدا وطلب منه الرجل أن يحمله  
على ظهره لأنه لا يستطيع أن يتحرك ، فما كاد  
السندباد يحمله حتى لف العجوز قدميه حول  
رقبة السندباد حتى أوشك على الاختناق ، وأخذ  
يأمره أن يمشي به كي يلتقط من ثمار الأشجار  
وتذهب القصة أيضا الى انه كان يقضى حاجته  
على رأس السندباد ، والواقع أن خلاصتنا  
للتراث كثيرا ما يفصل بنا الى مثل هذا الموقف ،  
لذا يستعبدنا التراث ويركب أكتافنا بدلا من أن  
يكون قوة دافعة في ثقافتنا المعاصرة - لست

ومازالوا يفخرون بالكرم والندى والشجاعة ، ومازالوا يشبهون بالسيف والأسد والبدر والفضة الماطرة ، ومازال هذا التراث يسيطر عليهم سيطرة تحرفهم عن ذواتهم وتشكل جزءا من الرأى العام الأدبى ، فإذا ابتعدت عن هذا كى تصدق مع نفسك وعصرك قيسل لك انك خرجت عما يجب أن يكتبه الشاعر ، وكان التراث قدما مرموقتان تلتفان على أعناق الكتاب والشعراء . كثير من الشعر الآن - بل دواوين بالكها - وهب أصحابها القدرة على النظم ، وربما وهبوا أيضا القدرة على استعمال اللغة استعمالا طيبا ، ولكنك تفتح الديوان فتجد انه ينبع كله صورا وأخيلة وأحاساسا ورؤية للحياة مستمدة من عمرو بن كلثوم أو غيره من الشعراء . ولابد من جهد للأفلات من هذا . لقد قلت فى أول الحديث ان دينى نحو التراث دين لغوى ، ولست أعنى لغوياً بالمعنى البسيط للكلمة ، بل لغوى بمعنى ان اللغة هي الأداة التى يجب أن يتقنها الشاعر ويفيد منها ، لكن فى التراث الإنسانى بشكل عام وليس التراث العربى وحده ، هناك كثير من المصادر أو مواطن الإلهام والانتماءات التى يستطيع الشاعر أن يعتمد عليها ، ألف ليلة وليلة قريبة جدا الى النفس مثلا ، وهي جزء من التراث وكذلك أبام العرب فى الجاهلية ، ويجب أن يكون قرب هذه الأعمال الى النفس مماثلا لقرب نظائرها فى التراث اليونانى ، فالملاحم والبطولات كلها مواطن فى التراث تنتمى الى الحضارات القديمة ، والأدب فى واقعه المأ هو تراث ممتد على مدى الأجيال ، ويجب أن يستلبد الأدباء دائما من التاريخ ، لأن الأدب أيضا رؤية تاريخية ، وإعادة تركيب لعناصر التاريخ ، والشاعر الذى لا يوهب هذا الحس التاريخى ويوهب معرفة الجوهرى من العارض بالنسبة للأحداث التاريخية ورؤيتها رؤية جديدة يظل مفتقدا لكثير من عناصر التجربة الشعرية ، وأنا هنا لا أتحدث عن استلهم التراث ولكن أعنى سيطرة التراث كاسلوب أداء وأخيلة وصور

لا على المختبر ، فكتاب الحيوان للجاحظ مثلا عبارة عن معلومات تكونت بالمشاهدة وجمعت ولا اعتقد ان الجاحظ قد شرح يوما ما حيوانا أو حشرة ، فهو مثل أسلانه - أرسطو على وجه الخصوص - كلاهما لم يدخل المختبر ، لكن العصر الحديث يؤمن بالمختبر ، ألا نستطيع أن نصل الى مرحلة نطلق فيها كلمة التراث فلا معنى عندنا الا التراث الإنسانى ؟ ربما كنا أقرب نفسيا الى التراث العربى لصلتنا الحبيبة به كثرات أجدادنا ، لكنه أيضا جزء من التراث العالمى ولا نستطيع أن نفصله عنه . بل لعله فى كثير من الأحيان إضافة اليه أو انبعاث منه أو ممارسة له .

د . فضل :

هل لك ان تحدثنا كشاعر مبدع عن تجربتك مع التراث باعتباره مصدر قوة أتكأت عليه فى ابتدعك اللغوى ، ثم بذلت جهدا خاصا للتحرر منه وكسره لإضافة شيء جديد اليه ، مما يعد مولفا فريدا تميز به ؟ نرجسو أن نسمع منه لمحة تحليلية عن هذا الجانب من تجربتك الشعرية .

١ . صلاح :

أخشى أن أقول ان استفادة الشاعر المعاصر من التراث العربى هي استفادة لغوية فى المحل الأول ذلك لأن اللغة تتجلب معانيها وإيعادات ألفاظها فى الاستعمال الشعرى ، اللغة ليست قاموسا أصم ولكنها استعمال ، وقد تعلمنا اللغة العربية من تراثها الشعرى ، وأذكر على سبيل المثال التى فى محاولتى الأولى المبكرة لكتابة الشعر كنت أقرأ وزملائى فى المدرسة قصيدة عمرو بن كلثوم التى مطلعها : -

الاهبى بصحنك فأصبحنا

ولا تبقى غمور الأندينا

ولاشك انها مليئة بالموسيقية التى استهوتنا كما استهوتنا لهجة الفخر العالية فيها ، وأذكر انى نهيت أقوافى هذه القصيدة وألفاظها ، وكتبت قصيدة من نفس البحر والوزن . والغريب اننى عندما أذكر هذه القصيدة أفرق فى الضحك لأننى افترخت فيها بنسب كنسب عمرو بن كلثوم وقد كان ينتسب الى قبيلة تغلب ، والقصيدة تحكى ان الملك أماته فقتله الى آخر القصيدة المروفة . أريد ان أقول ان هذا المثل يوضح الى أى حد يسيطر التراث على الإنسان ويعرف احساسه الحقيقى ويفرض عليه ما لا يريد ، يحدث هذا اذا جعلنا التراث يعيش فى حاضرنا وأنا أدهش لأن بعض شعرائنا المعاصرين يكتبون هذا الآن وينشرونه فى الصحف والكتب ،



بالتراث والدفاع عنه بتهميج شديد وهو جدير بأن ينسى تماما ، ولابد أن أؤكد أن هذه ليست نزعة تقرب منى ، فهناك كثير من الأدب الغربى الذى يعجب به الغربيون ولا تعجب به نحن فنظره ، وهى كذلك ليست نزعة أغربة أو إعجاب بالرومان أو بالأدب الأوروبى الحديث والاستخذاء أمامه لأننا كبرنا عن هذه المرحلة بحيث أن المثقف لينا يستطيع أن يقرأ كتابا لكاتب أوروبى كتبت عنه مئات التعليقات فى الصحف ثم يطرح الكتاب لأنه لم يعجبه ، ليست هذه هى المشكلة ، فقد برئنا من هذا الآن . ولكن المشكلة هى أن لدينا نحن العرب هذه السيطرة الغريبة للتراث ، فلا نتحدث عن عظمة التراث الا ولعنى فحسب التراث العربى بكل ما كتب فيه حتى أن كثيرا من الكتب فى مجال تحقيق التراث قد نقلته من ورق أصفر الى أبيض دون إضافة وكان يجب ألا نقله ، لأن القدماء من ألف سنة لم يكتولوا كلمهم مبدعين ، كان فيهم أوساط كتاب وما دون ذلك ، ولكنهم كتبوا جميعا ، لأنه فى القرن الثانى والثالث الهجرى كان كل من يكتب كراما يسميه كتابا ، لذلك نجد بعضهم قد وضع ألف كتاب ، فيكتب مثلا عن البشر وكل ما كتب عنها ، وثائق نحن ونعيد طبع هذا الكتاب ، وكان يجب أن يظل على ورقه الأصفر ، فليس كل ما كتب الأقدمون آيات من البيان يجب أن يقف أمامها المحدثون فى إعجاب وتقدير .

د . عز الدين :

فى سبيل مزيد من التمهيع والنقر فى مناقشة قضية التراث فى حياتنا الثقافية وموقفنا منه ، نريد أن نسمع من الدكتور مصطفى هداره تفسيره لهذه القضية .

د . هداره :

أريد أن أعلق أولا على ما قاله الأستاذ صلاح عبد الصبور لأنه أثار عسمة نقاط مضيئة ، فما فعله فى بداية حياته الشعرية من تقليد لمقلقة عمرو بن كلثوم هو شيء طبيعى جدا ، كل الشعراء يبدأون بالاحتذاء ولكن بعضهم لا يمتدحون أبدا هذه المرحلة . الأستاذ صلاح آثار أنه أخذ من التراث اللغة وهى الوسيلة التى يكتب بها الشعر ، ولكن فى شعره آثارا كثيرة جدا غير اللغة ، آثارا من الصور تستقر فى وجدانه ووجدان كل منا بلا شك . وأريد أن أقدر ان احتسانا بالتراث ليس مستنكرا ، بل هو أمر ضرورى ، وقد اهتمت أوروبا فى مطلع النهضة بالتراث اليونانى - كما أشار الدكتور زكى -

ورؤية فنية ، فعندما يحدثنى شاعر عن جمال المرأة فيشبهها بالغزال والمها . والرجل الكريم بالعمام والبحر . فهذا ليس استلهاما للتراث بل انه عبودية وسوء فهم له . وتجربتي الخاصة مع التراث ربما كان فيها قسور من محاولتى أن أعرف أو أكون على يقين من أن التراث الانسانى ملك لى واننى ورثته ، واننى أستطيع أن أهدمه وأغير شكله وأفيد منه فائدة جديدة ، لكنه لا يتسلكنى على الإطلاق .

د . فضل :

عندما تزول التراث فى أعمالك المسرحية - فى مأساة العلاج ولىلى والمجنون مثلا - فانت تقبس جزءا منه لم تعرفه بمنقول تقدم به رؤيتك الخاصة ، وعملية التأويل هذه هى معادل الملكية التى تتحدث عنها .

١٠ صلاح :

نعم لأن الملكية هى إعادة بناء ، فمثلا هناك مسرحية لى هى د بعد أن يموت الملك ، فيها مشهد نزول الى العالم السفلى ، وهو موضوع يتكرر فى تراث العالم القديم كله تقريبا ، وربما كان من أشهر تجلياته أرفيوس عند اليونان عندما ينزل الى العالم السفلى لاستنقاذ حبيبته ، أو جلجامش عندما ينزل الى العالم لاستنقاذ صديقه ، أنا لا يعنينى اذا كان سومريا أو بابلياً أو يونانيا فهو جزء من تصورات العالم القديم عن وجود عالين : عالم علوى وعالم سفلى ، ويصلح كنوع من الايام المسرحى هنا يصبح الانسان حرا فى الاستعداد من التراث ولو خطر لى يوما أن اكتب مسرحية مثل مأساة العلاج ربما كتبت عن أيام سقراط الأخيرة أتناول فيها القضية القانونية الفقهية التى أثارها سقراط والتى تستهوين كثيرا ومضوونها قول سقراط عندما أعيش فى مدينة فعل أن أطيع قوانينها ، لأنه لابد أن يترك هذه المدينة اذا لم يكن يريد طاعة قوانينها ، وهذه قضية فقهية واردة عند الناس ومتجددة بالتأكيد وربما استهوتنى هذه القضية وفى تلك الحالة لا يصبح سقراط هو الرجل اليونانى أو الأينى بل يمثل جزءا من التراث يمكن أن يعرض عليه الحاضر . لكن المشكلة عندنا بالنسبة للتراث هى غلبة التاريخ . فعندما يقرأ أحد المعاصرين من ذوى السليقة اللغوية الطيبة قصيدة قديمة نجده يقرأها بحبة وإعجاب ، ولو ابتعه قليلا عن هذا الجو الحق بالتاريخ لوجد ان القصيدة لا تستحق كل هذا الإعجاب ، وهناك كثير من الضمير المنحول الذى يقرأه محترفو الإعجاب

ما نرفضه . وسيكون التراث عندئذ في مواجهة ما نسميه بالمعاصرة ، فإذا نصنع إزاء التراث وهو خلف ظهورنا ، والمعاصرة وهي ما ينبغي أن يكون في حاضرنا ومستقبلنا ، هل نقطع ما بيننا وبين التراث لنكون معاصرين ، أو نبني على هذا التراث ونستوحى منه ما يدفعنا إلى التقدم ؟ وإذا كانت الآداب اليونانية والرومانية موضع وحى لكثير من آداب أوروبا فياخذ الشاعر قصائده من معاني الأتقيين ويسجل في هوامشه مصدرة من التراث فإن ذلك نوع من التحدي للتراث القديم ، فكان الشاعر يقول إذا كان الناس قد أعجبوا بهذا المعنى القديم فهذا عمل أتقدم به عليه . أن عملية استيعاب الماضي نجدها مثلاً عند الأستاذ صلاح في « ليل والمجنون » فهل الرؤية في هذه المسرحية هي نفس الرؤية الموجودة للقصة في كتاب الأغاني ؟ بالطبع لا ، إذن يمكن استيعاب التراث وتقديم إبداع جديد ورؤية جديدة ، دون أن تمنعنا العهد القديمة الموجودة منذ عصور التخلف ولا نريد أن نتجاوزها كأن نتمسك بعمود الشعر القديم والطب العربي القديم وبالنحو في كتبه الصفراء ونرفضه على أولادنا في المدارس ، فهذا يعد من قبيل التخلف الذي نفقد به معنى المعاصرة ونعجز معه عن مواصلة التقدم ..

#### ١ . صلاح :

أريد أن أترضى اننا في عصرنا الحديث هذا المتغير قد تعرضنا لما دمر حضارتنا ثم أعيد اكتشافها ، فهل سيعتقد مكتشفوها أن كل ما أنتجت هذه الحضارة من كتب تراث ينبغي بعثه للحياة ؟ هذا هو تصورنا بالضبط ، نعتقد أن كل ما كتب من ألف عام مادام مخطوطاً فهو تراث ، أن مكتبات القاهرة تضم ما يزيد عن عشرة آلاف كتاب ، فإذا طمرت جميعاً فكم منها يصلح لبعثه من جديد ؟ وأعود إلى السؤال الأساسي : لماذا نعين بالذات نولي التراث كل هذه الأهمية ؟ لقد أشار الدكتور هدارة إلى ارتباط التراث بالدين ، لكنني أريد أن أشير أيضاً إلى التراث الذي يبدو في ظاهره مجافياً للدين ، مثلاً أشعار المرساة المحيطة بابي نواس ووالبة بن العباب والصين بن الضعاف وغيرهم .. هذا ليس دينياً وله نظائر كثيرة ، فلهوس المخطوطات في دار الكتب يضم حوالي ألف مخطوط منها أشياء غريبة لا هي نحو ولا قرآن ولا تلميح ولا تاريخ ، تتناول الغفر مثلاً وفوالدها ، فكيف يعد هذا تراثاً ؟ ولماذا يتوفر إنسان على أن يثلق سنين من عمره في تحقيقه ؟ وما هو تحليل تلك الظاهرة ؟

اهتماماً عظيماً ، لكنه لم يكن عقبة في سبيل الإبداع والنهضة ، أما بالنسبة لنا فقد يمثل عقبة حقيقية ، وأقولها صريحة ، السبب في هذا هو أن التراث قد ارتبط عندنا بالإسلام ، وأصبح ينظر إليه بنوع من التقديس ، وبالتالي نظرنا إلى القرآن ، هذه النظرة أكدتها عوامل مختلفة جدت على الأمة الإسلامية ، منها هجمات المغول والتتار ، مما أدى إلى حدوث ردة لضرورة التمسك بالتراث أو العكوف عليه في وجه الغارات التي أرادت أن تهدم الصرح الحضاري العربي ، ثم جاءت فترة الاستعمار العثماني وعمليات التثريك التي مرت بها الأمة العربية ، وكان رد فعل العرب أن تمسكوا بالتراث ، ثم مرت المنطقة بفترة الاستعمار الأوروبي ونحو تعرف أنه كان يفرض لفته في شمال أفريقيا مثلاً ، وكان الناس يعكفون في البيوت والمساجد على دراسة اللغة والتراث ، إذن رد فعل الأمة العربية في تمسكها بالتراث كان له أصداء تاريخية مازالت محسوسة رغم زوال الظروف للسبب ، ولكن ماذا فعل نحن الآن إذا كان للتراث هذه المكانة الكبيرة في نفوسنا ؟ بالنسبة للآداب ظلت هناك عوامل مختلفة تحكم الشعراء لا يستطيعون تجاوزها مثل القوافي ووحيدة الوزن والأوصاف التقليدية ، ورغم محاولة البعض تجاوزها فإنه ظلت هناك أشياء ثابتة جعلت للآداب نوعاً من الثبات التقليدي أو الجمود ، ولكن التراث ليس كله أدباً . وقد استوعبت الثقافة العربية ثقافات أخرى ولم يكن عند العرب هذه العصبية لما هو عربي فحسب لأن العرب أمة بدوية حضارتها هي حضارة البدو بمعارفها القليلة ، فلم يكن لديهم ثقافة قديمة أو عمق فكري مما نجد عند اليونان مثلاً ، فلما ارتبط العرب بهذه الأمم انتقلت ثقافتهم إلى العرب واستطاعوا أن يكونوا لأنفسهم مفهوماً جديداً . لكن هل نلف الآن بعد تخلف العرب هذه القرون الطويلة عند حدود ما كان لدينا في الحقب البعيدة من أجياد ؟ لا بأس من التسجيل التأريخي للتراث ، لكن هل ينبغي أن نعيد كنهه إلى الحياة ؟ هناك قدر من المخطوطات العربية المبكرة في مكتبات العالم ، وأنا أتعجب بالفعل عندما أجد كتاباً في البلاغة القديمة المتأخرة الجامعة التي لا تدل على عقل أو فكر يقدم أستاذ معاصر على نشره ، فما فائدة هذا الكتاب للجامعات أو لمراكز الفكر ؟ لا شيء ، لأنه يمثل مرحلة تخلف وجمود ، إذن لابد من عملية انتقال للتراث ، هذا ضروري لأننا نسجل به إبداعاً قديماً ونحاول أن نبني عليه إبداعاً جديداً لكن أن نجعله حاجزاً بيننا وبين الإبداع فهذا

## د • هداية :

ربما أشرت في حديثي الى نقطة مهمة وهي اعتبار الشعر جزءا متما لفهم القرآن وتفسيره منذ فسر ابن عباس القرآن بالشعر حتى ما فيه رقت من القول .. قبل ان الشعر ديوان العرب وان الرسول قد اهتم بالشعر ، وانه يجب ان يكون بين عيون العرب دائما . واريد ان اقول انه في المصور المتخلفة لم تكن للعرب بضاعة غير اجترار الزاد القديم وكتابة شروح المختصرات على الكتب القديمة لم الفراق ، ولكن هذا في الحقيقة لا يفيد الانسان العربي بشئ ، ومن ثم لا حاجة لنا الى نشره ، وهناك أيضا أصول تتكرر في مصور تالية فينقل المؤلف فن سابقه حتى لا نجد فرقا بينهما ، فهل ننشر هذه الظلال الحائلة التي لا تقدم أى اضافة جديدة ؟

## د • عز الدين :

حتى اذا كان هذا يفسر بالنظر لمصور الظلام والتخلف وانكسار الخط البياني لتطور الفكر العربي ، فما قولنا في واقع الفكر العربي الحال قد يظهر كتاب عام ١٩٧٥ مثلا في موضوع بعينه نقرأه فتذكر كتابا صمد في نفس الموضوع على نحو افضل ؟ الظاهرة اذن ليست مقصورة على مصور الظلام والفتاد الطالقة الادبعية حين كانت طاعة الانسان موجهة الى اعادة تعليق او شرح او اعادة تجميع من كتب اخرى بشكل ما وما يؤدقني هو : هل النبط الثقافي المسيطر علينا هو نبط الفرد الذي يعمل وحسده كانه جزيرة منعصلة عن بقية الكون يبدأ غالبا من نقطة الصفر ؟

## ا • صلاح :

هذا لانه تعلم من المؤرخين العرب ان كتب التاريخ تبدأ عن بداية الخليفة رغم قلة معلوماته ورغم انه غالبا ما يذكر تاريخا خرافيا ، الا ان هذه هي دائما البداية التي تمتد الى بعثة الرسول عليه السلام ، فاذا اراد المؤلف ان يكتب تاريخ الخلفاء الراشدين مثلا لابد ان يبدأ من اول الخليفة .. وخطورة هذه الظاهرة تتمثل في انعكاساتها في كتاباتنا الجديدة ، لانه حتى في بعض الرسائل الجامعية الآن ما زال بعض الباحثين يسلكون هذا المسلك ويوسعون موضوعاتهم بقتبسات من مترجمات رديئة ويخطفون في معرفة الاساسيات ولا يرجعون الى مصدر اصيل .. وهذا هو التأثير السيء المتسبب لبعض الكتابات القديمة وغلبتها على صفار الباحثين .. والمشكلة ان التراث بهذا لا يصبح فقط سيطرة كتب رديئة

لا ينبغي نشرها وانما يصبح نتيجة لديوعها سيطرة منهج موق غير علمي .

## د • فضل :

هناك في اعتقادي فرق بين نشر التراث كوثائق ضرورية وبين بعثه كجموعة من القيم الحسية واستلهاها ، فاما النشر التوثيقي فيلجئ عند اعادة تكوين مصورة للمعرفة في عصر الكتاب . فكتب السبوطي مثلا التي قد تبلى ثانوية او ليست لها قيمة في الظاهر وكتب النبات في المصور الوسطى لها اهمية اثروبولوجية تتصل بالمجتمعات العربية وتاريخ العلوم وهي وثائق ذات قيمة عليا يجب نشرها دون اختيار ، اما الاختيار فيأتي في مرحلة تالية مما يتاح معرفته من التراث المنشور من قيم وعناصر تستلهم ما يتحوى من جوانب ايجابية ينبغي ان تبعث لانها تمس قضايا المعاصرة .

## ا • صلاح :

هناك نقطة احب ان اؤكدكم وهي ضرورة ان يرتدى التراث برقع الحدادة بمعنى خلع طابع القداسة عن التراث .. ثم نتعامل معه .

## د • فضل :

هناك عدة نقاط نود تعديدها والاستمتاع الى بقية الآراء حولها ، اولها مفهوم التراث ، ولانها تتصل بتوليت اشكاليته بمعنى انه هل ترتبط كثرة الحديث عن التراث بفترة تاريخية معينة علينا ان نتجاوزها الآن كما تجاوزت اوربا عملية ابتعاث التراث وتاويله والادوات منه في بعث النهضة ولم يصعد بشكل قضية مثارة وعلينا الآن اذن ان نتجاوز هذه المرحلة ؟ اما النقطة الثالثة فتتمثل في سؤال محدد هو : هل يقاس مدى تقبصنا بمدى ما يتجلى في موقفنا من التراث من روح نقلي ؟ فمادامنا مستعبدين له فنقل في مرحلة التخلف وكلما اخذنا من التراث موقفا نقديا اصبح هذا الموقف مؤشرا لمستوى تقبصنا ونهضتنا .

## د • هداية :

بالنسبة للسؤال الاول : ما هو التراث وهل نتطرق منه الى رؤية جديدة ام نرتد اليه ريبتي دائما بين اميننا . اعتقد ان التراث في مفهومه الاول هو كل ما كتبه اسلافنا العرب من فكر وشعر وفلسفة .. الخ ، منها ما نشر ومنها ما يزال مخطوطا في شتى مكتبات العالم ، هذا هو المفهوم الاول للتراث ، لكن هل يدخل فيه ما كتبه العرب الذين ينتسبون الى اصول عربية نحسب ام يدخل



عربيا على التحديد بحيث تقتضي هنا صفة العربية هذه أن نحصر على جذور الثقافة التي نريدها له اليوم ؟ وبعبارة أخرى : أن كان لا بد أن تكون هناك هذه الشخصية التي نسمي بالثقافة العربي فهل يقتضي هذا بالضرورة أن نترجم كلمة العرب هنا بالبعد التراثي ، وبأن معنى يكون البعد التراثي في مفهوم المثقف العربي المعاصر ؟ هل فكرة الاستلهام تجعل هذه المشكلة ؟ وهل المشكلة هي استلهام موضوعات من التراث أو الوقوف عند أعمال كانت لها أصالتها في عصرها ، ولكنها اليوم باختلاف العصر لم يعد لها نفس الدور الآن ؟ وكيف تكون عملية الاستلهام بحيث تدخل في نسج البنية الفكرية للمثقف العربي ولا تصبح المادة التراثية هي التي تنتقل إلى عقله ؟ بمعنى كيف تكون عملية استلهام التراث إبقاء على ما يسمى بروح التراث دون التقيد بمادته ؟ وهل عملية الاستلهام تنجح تلك الوجهة أم تنحو إلى استخراج بعض المفاهيم أو الأفكار المطروحة في التراث وإعادة طرحها مرة أخرى وتأسيس فكر جديد عليها ؟

د . جابر :

يضاف إلى ذلك ما أثاره الدكتور زكي من فكرة وجود امتداد للشخصية القومية والدوق العربي ، فهل يوافق الأستاذ صلاح عبد الصبور على أن من بين مكونات الشخصية العربية ما يمكن أن يطلق عليه اللوق العربي .. بما يتضمن العرص على التقم الرتيب في الشعر مثلا ؟

أ . صلاح :

أريد أن أتكلّم عن اللوق بشكل عام ، واعتقد - كما أشرت - أن ما يسمى بطبائع الشعوب بمعنى أن يكون الشعب العربي له طبائع معينة .. والانجليزى له طبائع أخرى .. بعد قضية غير تاريخية ، لأن طبائع الشعوب تختلف حسب وضعها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، ولاشك أن هناك أنماط تكوّن حديثا ويمكن أن يقال أنها تكونت من أسلاف من شعوب مختلفة مثل أمريكا .. وهناك ما نسميه بطبيعة الشعب الأمريكي ، وهذه الطبيعة مكونة من أمزجة الشعوب المختلفة انصهرت بشكل ما نتيجة لظروف أمريكا السياسية والاجتماعية والاقتصادية وكونت ما يسمى باللوق الأمريكي أو المنهج الأمريكي في الحياة ، وبهذا المعنى إذا تحدثنا عن اللوق العربي يجب أن نقول اللوق العربي في زمن ما أو عصر ما وأنا دائما أقول أنه لو بحث المثقف وقرأ ما يكتبه يوسف ادريس مثلا لخر مصموفا ، وهذا بالطبع نتيجة تقم اللوق البلاغي والفني تماما ، فثبت

فيه كذلك ما كتب بالعربية سواء أكان كاتبوه عربا أم ممن ينتمون لأصول أعجمية أخرى . على اعتبار أن الحضارة الإسلامية وسعت كل ما كتبه المسلمون من مختلف الجنسيات ؟ ومن ناحية أخرى علينا أن نسال أنفسنا هل هناك حد زمني لهذا التراث ؟ هل يمكن أن نقول أن القرون الأولى إلى القرن الرابع الهجري مثلا يمكن أن تكون هي الحد الفاصل لهذا التراث أم أنه يمتد إلى سقوط بغداد عام ٦٥٦ هجرية ؟ لأن ما بعد ذلك كان في مجمله عصر انحطاط ؟ فهل نقول أن هذا هو التراث وما بعده ليس أصيلا ولا مفيدا في عملية البحث والاستيعاب ، وهذا غير السجيل التوثيقي الذي أشار إليه الدكتور فضل وهو يتعلق بتاريخ الإنسان العربي وبمستويات تفكيره وأنماط حياته ، أما ما أحتاج إلى بحثه فهو الجانب الأصيل الذي استطاع أن يبني عليه واتقدم في مفهوم المعاصرة من خلاله إلى آفاق جديدة ، وينبغي ألا نخل أنفسنا أيضا من الجانب العاطفي فقد كان له تأثيره عندنا دائما ، فمثلا عندما دعّا أبو نواس إلى نيل بكاء الأطلال في مطلع القصائد وسخر من افتتاح القصيدة العربية بهذا الملمح التقليدي لقي معارضة شديدة من العلماء المحافظين على التراث واستغل ذلك استفلا سياسيا إلى الحد الذي جعل الخليفة الأمين يطلب من شاعره أن يتوقف عن هذه الدعوة الجديدة ، فأبو نواس قد فقد الارتباط العاطفي إذ يقول : -

مالي بفار خلت من أهلي شغل  
ولا شجاني لها شخص ولا طلب

لأنه لم يكن عربيا ولم يعش في البداية بالرغم من أنه كان وثيق الصلة بهذه المنابع المبكرة ، ومازال هذا الارتباط العاطفي قائما وفاعلا حتى الآن ، لقد شهدت للمسلمين في تركيا يقبلون وعيونهم دامعة من يروونه يقرأ في المخطوطات العربية القديمة ، ومن هنا فإن دعوات الانقطاع عن التراث تلقى رفضا قاطعا وتؤذى إلى تمسك عنيده . إذن بعد تحديدنا للمفهوم التراث ووضعنا لحد زمني فاصلا لا كنهه أصلا يميز عن قوة الحضارة العربية الإسلامية حين بلغت ذروتها في القرن الرابع الهجري ، بعد ذلك يأتي ركّام حائل يصلح للدراسة الأنثروبولوجية والتقد والتوثيق التاريخي بعد أن نركز على الجانب الأصيل في هذا التراث نشرًا وتحقيقًا .

د . عز الدين :

تعد قضية استلهام التراث من أكثر القضايا شيوعا ، ولكن ما هو الهدف الذي نرعى إليه باستلهامنا للتراث ؟ هل نريد أن نبني مثقفا

اعادة النظر في التراث الشعري والتراث العربي فلكي نساعد على أن يعيش في عصرنا وأن يكون مصدرا لاستمدادنا واستلهامنا ، أم أننا نعيد النظر فيه بالنسبة لعصره ، مما يدخل في باب تاريخ الأدب . مهما كان الأمر فما لاشك فيه أن الذوق قد تغير ، وتغيرت كذلك الصورة الصماء للأدب بأنواعه المختلفة وتغيرت وظيفته وتغيرت اشكاله باستنبات أنماط جديدة فيه لم تعرف من قبل أما التغير الذي حدث في الحساسية الشعرية أو الذوق الشعري العربي فربما كان لا يقل اتساعا عما حدث في مجال النثر ، فكما يرفض ذوقنا الديوانيات والاخوانيات والأسلوب المسجوع بشكل عام أصبح هناك كثير من الشعر لا يتقبله ذوقنا الآن . إذن فالذوق ليس أمرا ثابتا ، وما يواجها الآن إنما هو تحديد ملامح الذوق العربي الحديث ، وأنا أفضل بدلا من الدعوة إلى ما يسمى بالأصالة والمعاصرة التوفيق بين التورتين فنقول أصالة المعاصرة ، فالأصالة بالمفهوم القديم كانت تعني الاحتفاظ بكل ما هو موروث والا لا تصبح أصيلا .. ويدخل في الأصالة بهذا المعنى حرص العرب على تكوين الأنساب والوصول بالمعرفة إلى بدء الخليقة ، أما التعبير الثاني - أي أصالة المعاصرة - فيساعدنا على أن نقبل على العالم بدون عقد نقص ، وأتفق هنا مع الدكتور حفارة والدكتور فضل في أن التيارات الكبيرة التي هاجمتنا وحاولت طمس شخصيتنا هي الدافع لرد الفصل الذي يتمسك بتعصب بالتراث دونما نظر نقدي ، ولكن هذه المرحلة قد انحسرت الآن وأصبحنا لا نواجه العالم من موقع العميد ما لا يستعنى أن نستخذى آراءه ما يفسد البنا ولا أن نتمسك بما لدينا من تراث تمسكا أعمى ، ونستطيع أن نجد حلا في إقامة نوع من التوازن الناتج عن الثقة بالنفس والانفتاح على الغير ما .

د د حفارة :

أريد في الحقيقة أن أعود إلى سؤال الدكتور عز الدين عن مشكلة اتصال التراث بنسيج التخلف العربي ، وهل يمكن أن يعد جزءا من هذا النسيج وإلى أي مدى ؟ ويقتضي أن الإنسانية حلقات متصلة وكذلك الإنسان ماض وحاضر ومستقبل ، ولا يمكن أن نتفصل عن الماضي ، لكن هذا لا يقتضي أن نتوقف عند التراث ونقطع عن روح العصر وذوق العصر ، وعلى هذا فإن ما يجب أن يربطنا بالتراث إنما هو الجانب الإنساني فيه ، وهي الناحية الباقية الخالدة ، وهذا ما نجده في التراث الإنساني بصورة عامة وليس في التراث العربي وحده ، والتي يهدفنا إلى قراءة شيكسبير حتى

الذوق نوع من الطابع الثابتة التي كان يقول بها الألفسون واعتقد أنها أصبحت الآن نظيرة مثالية وقضية غير تاريخية . ولو طبقنا هذه النظرة على الحياة الأدبية العربية لخرجنا برؤية واضحة لها ، فالقرن الثالث والرابع الهجري كان يعجب أشد الإعجاب بما يسميه الكتابة الديوانية ويحفظ ألوانا متميزة من التوقيعات ، لكن هذه التوقيعات تآكلت الآن تأشيريات مديري العموم في المصالح الحكومية ولا تزيد قيمتها عن هذا ولا تعد نمطا يحتذى في البلاغة ، إذ لو كتب أحد كبار الموظفين مثلها الآن لأصبح سخرية القوم لحذلقته فالنوع الأدبي قد تغير تماما من هذه الناحية ، وحتى ما يتصل بها من الرسائل الإخوانية أصبح مجوجا ، وأنا أتحدى أي مثقف أن يطبق الصبر على قراءة مجبوعة من الرسائل الإخوانية المتبادلة بين أدياء العصر ويجد فيها لغة جالية أو فنية ، فالذوق إذن قد تبدل وكذلك النظرة إلى الأدب ودور الأديب ووظيفته في المجتمع المعاصر ، فلم يصبح الأديب هو الذي يلم من كل شيء بطرف حتى إذا ما قم التماسا لوظيفة قال في طلبه انه « كاتب حاسب أديب أريب » ، ولم يعد الشاعر كما كان في العصور القديمة خطيبا ومعلما ومفسرا ومؤرخا ومعلما ومجادلا سياسيا .. فقد كان يقوم بكل هذه الأدوار .. وعندما استقرت الدولة اكتسب صفة أخرى إلى جانب ذلك وهي أن يكون شاعر البلاط ، واستقرت تقاليد البلاط ، ولسوء الحظ لا يقبل الشعر التجريدي في البلاط .. فالشعر هو فن العرب ، وعندما حاول العرب التجريد في الشعر نجدهم مثلا قد رسوا صورة المرأة الجميلة على نحو واحد فهي صورة مجردة فليس الغزل نتيجة احساس ممي ، ونعود إلى استلهام التراث ، فنلاحظ أن الشاعر العربي كان مشغولا للبلاط ولم يعرف دوره الحقيقي إلا نادرا .. وعندما نرى شاعرا موزعا بين شعره ودوره كالمتنبي مثلا نذكر مدى إزمته الباطنية ، فقد كان موزعا بين الشعر والحكمة ، فهو يعرف الحياة ولكنه لا بد أن يقوم بدوره كشاعر .. حتى انه في أواخر أيامه اضطر إلى مدح الفرس وغيرهم لأنه كان موزعا ، أما أبو العلاء فقد عرف دوره وحسم الأمر في نفسه وانسحب من الحياة وأخذ يعطي عليها .. ولكن الشاعر العربي عموما قلما عرف دوره ، ولم يكد الشاعر الحديث يعرف هذا الدور إلا بتأثير نظريات النقد التي وصلتنا من الشمال والتي نبهتنا إلى وظيفة الشعر ، ولقد نجد حقا بعض الخطرات الصائبة في التراث العربي - من أفضلها ما قاله أبو تمام من أن الشعر يعلم الأخلاق ولكن هذا نادر .. ولم يتحدد دور الشاعر إلا بتأثير التيارات النقدية الوالدة ، ونحن نريد

الفكر العربي المعاصر ، استلهاما أدبيا أو فلسفيا  
يرسخ شخصيتنا ويدعم وجودنا الحضارى  
المعاصر .

د . عز الدين :

لا يسعنا فى ختام هذا الحديث الا ان نشكر  
لكم اسهاماتكم الجادة الطيبة فى افساء بعض  
الجوانب المتصلة بالتراث ، وكان من المفروض ان  
يخضر معنا فى هذه الندوة الأستاذ الدكتور  
ابراهيم بيومي مذكور والأستاذ عبد السلام  
هايون والأستاذ محمود شاكر والدكتور حسين  
نصار والدكتور محمود على مكي ولكن بعض  
القروف التنظيمية وتوقيت موعدها المرتبط  
باجازات الصيف قد جعل من المتعذر تحقيق ذلك  
ونرجو ان تتمكن باذن الله فى نواتنا القادمة من  
تجاوز هذه الصعوبات حتى نحقق هدفها المنشود  
على الوجه الأمثل .

اليوم هو القيمة الانسانية التى يتضمنها ، اذن  
نحن نؤمن بقيمة الثقافة وانبانيتها ، وما نحتاجه  
بالفعل هو ان نخلق تيارا مستتيرا كما قال  
الدكتور زكي لا يقف محصورا فى التراث العربى  
وانما يتعرف على الجوانب الانسانية فيه وفى غيره  
مما يتيح له فرصة الإبداع والاستمرار فى أداء  
دور الثقافة العربية الانسانية فى شتى فروع الأدب  
والفلسفة والمعرفة .

ا . صلاح :

أقترح ان نتناول فى ندوات قادمة كيفية خدمة  
جوانب مختلفة من التراث الأدبى أو الفلسفى فى  
أو العلمى ، وتراث القيم العربية - وأنا اعتقد  
ان الفقه العربى وعلم الكلام هو الفلسفة العربية  
الأصيلة كما ترى مدرسة مصطفى عبد الرازى  
الفكرية - وخدمة هذه الجوانب تكون اما بالنشر  
والتحقيق ، واما باستلهاها فى تأصيل أنماط

● ● ●

● ● ندوة المدد القادم :

فصول

اتجاهات النقد الأدبى

يشترك فيها طائفة من المهتمين بالدراسات النقدية

# مفهوم الأسلوب



## بين التراث النقدى ومحاولات التجديد



لم تكن كلمة « الأسلوب » من الكلمات الشائعة فى  
لاستعمال العادى فى اللغة العربية ( راجع اللسان ) الى ان  
التفطها المتكلمون وجملوا لها مكانا واضحا فى بحولهم عن  
اعجاز القرآن - وأغالب وقوعها فى كتاباتهم جميعا ، وقد  
نضج الى « العرب » او « الكلام » ، وسواء اخصيت ام لم  
تصف ، فالسياق يدل دائما على ان المراد بها طرق مختلفة  
فى استعمال اللغة على وجه يقصد به التأثير ، او - كما  
نعول اليوم - تتوفر له صفة « الفن » .

يفض على اكثر السامعين ، ويكشف بعضها  
حتى يفهم بعض الاعجمين ، ويشع الى الشئ  
ويكنى عن الشئ ، وتكون غايته بالكلام على  
حسب الحال ، ولقد الحظ ، وكثرة الحشد  
وجلالة المقام » (١) .

ويقول الخطايب ( - ٢٨٨ هـ ) فى معرض  
الكلام عن عجز العرب عن معارضة القرآن :

« وما هنا وجه آخر يدخل فى هذا  
الباب وليس ببعض المعارضة ولكنه نوع  
من الموازنة بين المعارضة والمقابلة ، وهو  
ان يعجز احد الشعاعين فى أسلوب من  
أساليب الكلام وواد من اوديته ، فيكون  
احدهما فى وصف ما كان من ياله من الآخر

يقول ابن قتيبة ( - ٢٧٦ هـ ) :

« وانما يعرف فضل القرآن من كثر نظره ،  
واتسع علمه ، وفهم مذاهب العرب واقتنائها  
فى الأساليب ، وما خص الله به لغتها دون جميع  
اللغات » .

ثم يشرح ما يقصده بالافتنان فى الأساليب  
فيقول :

« فالخطيب من العرب اذا ارتحل كلاما  
فى تكاح او خيالة او تحفيض او صلح  
او ما اشبه ذلك ، لم يات به من واد واحد  
بل يفتن فيختصر تسارة اداة التخييف ،  
ويطيل تارة اداة الالهام ، ويكرر تسارة  
اداة التوكيد ، ويطنى بعض معانيه حتى

## ● مفهوم الأسلوب

فى وصف ماهو بآزانه ، وذلك مثل أن يتامل شعر أبى دؤاد الأبدى والتأبسة الجعلى فى صفة الخيل ، وشعر الأعشى والأخطل فى نصرة القهر ، وشعر الشماخ فى وصف الحجر ، وشعر ذى الرمة فى صفة الأطلال والنعن ، ونعت البرارى والقفاذ ، فإن كل واحد منهم وصف ما يضاف إليه من أنواع الأمور ، فيقال : فلان أشعر فى بابه ومذهبه من فلان فى طريقته التى يذهبها فى شعره • وذلك بأن تتامل نمط كلامه فى نوع ما يعنى به ويصفه ، وتنتظر فيما يقع تحتها من النعت والأوصاف ، فإذا وجدت أحدها أشد تقصيا لها ، وأحسن تخلصا إلى دقائق معانيها ، وأكثر أصابة فيها ، حكمت لقوله بالسبق ، وقصبت له بالتريز على صاحبه ، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها • (٢)

ولمك تلاحظ أن هذا النص اختلف عن سابقه من حيث دل يعتمد الأساليب على تعدد الموضوعات أو المعاني ، بينما أراد بها الأول تعدد طرق التعبير ولكن للنصين يتفقان فى أن « الأساليب » مناهج مطروقة فى اللغة الفنية ، يشترك فيها الشعراء ، فلما ما يتميز به شاعر عن شاعر ، فقد عبر عنه هذا النص « بالطريقة » و « المذهب » • وعلى هذا جرى منظم النقاد العرب •

ويقرن الباقلانى ( - ٤٠٣ هـ ) بين « النظم » و « الأسلوب » كما قرن الخطايب بين « الأسلوب » و « الطريقة » أو « المذهب » • فإذا كان الأسلوب أهم من المذهب ، فإن النظم أهم من الأسلوب • وكان النظم هو جودة التأليف عموما ، والأسلوب هو نوع من أنواع التأليف ، والطريقة أو المذهب هو المنهج الذى ينتجبه الشاعر فى موضوعاته ، أو طريقة تناوله لهذه الموضوعات • يقول الباقلانى :

« فالذى يشتمل عليه بديع نظميه ( القرآن ) المتضمن للإعجاز وجوه : منها ما يرجع إلى الجملة ، وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوه ، واختلاف مذاهبه خارج عن المهود من نظام جميع كلامهم ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله أسلوب يختص به ويتميز فى تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد • وذلك أن الطرق التى يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم

إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى ، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع ، ثم إلى معدل موزون غير مسجع ، ثم إلى ما يرسل إرسالاً فتطلب فيه الأصابة والأفاداة وإفهام المعانى المعترضة على وجهه بديع وترتيب لطيف وإن لم يكن معتدلاً فى وزنه ، وذلك شبيهة بجملة الكلام الذى لا يتمم ولا يتصنع له • وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ومباين لهذه الطرق » (٣)

ومع أن « الأسلوب » يبدو فى هذا النص مرادفاً للشكل أو طريقة التعبير ، فإن الباقلانى فى موضع آخر يصف الأسلوب وصفاً يفيد ارتباطه بالمعنى أيضاً ، فيقول بعد أن أورد نماذج من الشعر والنثر ناقدًا بعضها من جهتي الصياغة والمعاني : « وقد بينا فى الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ، ومزنته عليها فى النظم والترتيب وتقسمة عليها فى كل حكمة وبراعة » (٤)

وهكذا يبدو أن النقاد العرب - ولا سيما المتأخرين يعلم الكلام - نظروا إلى « الأسلوب » نظرة تقرب مما يسعى فى النقد الحديث « النوع الأدبى » وهذا ظاهر على الخصوص فى حديث الباقلانى عن « الأساليب » • ولكن هذا المفهومبقى مختلطاً بمفهوم آخر وهو « طريقة معينة من طرق الصياغة » كما يدل كلام ابن قتيبة • ولا نعرف أنهم بحثوا فى العلاقة بين الطرفين - النوع الأدبى وطرق الصياغة - سوى لمحات خاطفة نجدها عند الجاحظ من المتقدمين ( - ٢٥٥ هـ ) من نحو قوله إن العرب كانت توجز فى خطب التكساح وتطيل فى خطب الصلح • وإن شاعرهم كان إذا عرض لوصف الثور الوحشى وصراعه مع كلاب الصيد فى مقدمة قصيدة مدحيه جملة يقهر الكلاب ، وإذا عرض لهذا الموضوع نفسه فى قصيدة رثاء جملة يقتل • أما المتأخرون فقد اكتفوا بهذه الكلمة الجامعة • إن لكل مقام مقالا • ولم يحاولوا استيعاب أنواع المقام ولا أنواع المقال • وكلهم عبروا عما يميز شاعرا عن شاعر أو كاتباً عن كاتب بكلمة « الطريقة » أو « المذهب » ، ولم يستخدما كلمة « الأسلوب » فى هذا المعنى كما نستخدما اليوم •

وإذا كانت كلمة « الأسلوب » قد بقيت عندهم مبهمة المعنى لأنهم فهموا منها تارة « النوع الأدبى » أو « الموضوع » وتارة طريقة الصياغة ، فقد وجدوا كلمة « النظم » بريئة من اللبس ، إذ لم تكن ثمة شبهة - من حيث أصلها اللغوى نفسه - فى أنها تدل على طريقة التأليف ، ومن ثم أتبع لهذه الكلمة حظ من البناء لم ينح لأخوانها اللغوى سبق ذكرهم • واستقرت فى المصطلح البلاغى كما عرفنا عبد القاهر الجرجاني ( - ٤٧١ هـ ) : « النظم هو تأخى ( توخى ) معانى النحو على حسب الأغراض التى يصاغ لها الكلام • • • • • ووجد النقاد والبلاغيون العرب فى مفهوم النظم حلا

« الأسلوب » بقى متعلقاً بالنص الأدبي في مجموعه ( أو في جملته كما عبر الباقلائي ) ، وبقيت له دلالاته على مناهج مطروقة في اللغة الفنية . يشترك فيها الشعراء ، أما للمختصين الفردية فقد بقيت بمعزل عن مفهوم الأسلوب ، وسماها حازم « المنارح » بدلا من « الطرق » أو « المذهب » كما لاحظنا عند بعض من سبقوه .

والظاهر أن ابن خلدون ( - ٨٠٨ هـ ) قد اطلع على آراء مواطنه حازم القرطاجني أو تعرف إليها بطريقة ما ، فاننا نجد كلامه عن الأسلوب امتدادا لكلام حازم وتنمية له من وجهين : الأول هو اعتبار الأسلوب متعلقا بالمعاني ، والثاني هو النظر إليه على أنه عبارة عن مناهج مطروقة في اللغة الفنية ، بل أن ابن خلدون يمثل ببعض الأمثلة التي أوردتها حازم ، فيقول :

« لكل فن من الكلام اساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة . فمسؤال الطول في التسعر يكون بخطاب الطول كقوله :

يا دارية بالعلية فأسند ، ويكون باستعلاء الصبح للوقوف والسؤال كقوله : قفا نسأل الدار التي خف أهلها ، أو باستنكة السحب على الأطل كقوله : قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل ، أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين كقوله : ألم تسأل فتجبرك الرسوم ، وبذل تحية الطول بالأمر لمخاطب غير معين بتحيتها كقوله : حي الديار بجانب الغزل ، أو بالدعاء لها بالسيف كقوله :

اسقي طولهم أجي هزيم  
وغدت عليهم نفسرة ونعيم

أو سؤال السيف لها من البرق كقوله :

يا برق طالع منزل بالبرق  
واحد السحاب لها حلة الأيتق

... .. وإمثال ذلك كثير في سائر فنون الكلام ومذاهبه . وتنظم التراكيب فيه بالجعل انشائية وخبرية ، اسمية وفعلية ، متلفة وغير متلفة ، مفصولة وموصولة ، على ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي . (٦)

على أن ابن خلدون يتجنب النص صراحة على اختصاص الأسلوب بالمعاني ، ولا يمتزج على مقابله بالنظم كما فعل حازم ، ولكنه يراه ترميزا يعتمد على التمثيل في شطر منه ، وعسل السلب في الشطر الآخر ، فيقول :

« ولذا في هذا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة ، وما يريهون بها في إطلاقهم لعلم أنها عبارة عندهم عن المسؤال الذي ينسج فيه التراكيب ، أو القالب الذي يفرغ فيه . ولا يربطون إلى الكلام باعتبار مادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الأعراب ، ولا باعتبار

للمشكلة التي أثارها الجاحظ وبقي الخلاف حولها محتمدا بعده ، وهي كون البلاغة راجعة إلى الالفاظ أو المعاني ، ففنييت الدراسة البلاغية بالدراسة الشعرية كما اغتنتها ، ولكن كان ضمن هذه الرابطة هو سد الطريق على كل دراسة للغة الفنية تتجاوز حدود الجملة إلى بحث الأنواع الأدبية أو تتجاوز القوانين المطلقة إلى بحث المذاهب الفنية .

على أننا نصادف ناقدين مغربيين عنيا بالأسلوب عنايه ظاهرة ، وتركنا لنا اكمل تحديد نعرفه به . المقهور في النقد العربي . أول هذين الناقدين هو حازم القرطاجني ( - ٦٨٤ هـ ) الذي اهتم بالبحث الأسلوب منهجا خاصا من كتابه « مناهج البلاغ وسراج الأدباء » ، المعروف باسم « المناهج الأدبية » وجعله مقابلا للنظم ، وإذا كان مفهوم النظم عنده - على خلاف عبد القاهر - شاملا لكل مستويات التأليف من شطر البيت إلى القصيدة ، فمن باب أولى يتسع مفهوم الأسلوب ليفضي مساحة النص الأدبي كله . ويوضح حازم مفهوم الأسلوب عنده ، والفرق بينه وبين النظم بقوله :

« لما كانت الأغراض الشعرية يقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمعاصد وكانت لتلك المعاني جهات توجد ومساائل منها تقتضي كجبة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطول وجهة وصف يوم الزوى وما جرى مجرى ذلك في غير هي السبب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض وبكيفية الأفراد في المعاني صورة وغينة تسمى الأسلوب - يجب أن تكون نسبية الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الالفاظ - لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الأفراد من أوصاف جهة إلى جهة . فكان بمنزلة النظم في الالفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الالفاظ والعبارات والهيئة العاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من غروب الوضع وانحاء الترتيب » . (٥)

ومن هذا النص يبدو أن طرق التعبير - كالاختصار والإطالة والتكرار والتأكيد والصريح والكناية ، وما ذكره ابن قتيبة ، قد أصبحت لديها دأخلا في مفهوم للنظم ، أو في قسم من هذا المفهوم وهو ما يتصل بالجملة أو الجمل القليلة . أمنا « الأسلوب » فانه حدد بتأليف المعاني ، نحو ما أشار إليه حازم من وصف المحبوب ووصف الجليل ووصف الطول ووصف يوم الزوى في باب السبب وهذا مفهوم أكثر تخصيصا من مفهوم « السنجيز الأدبي » الذي لاحظناه عند الباقلائي . ولكن

من كلمة لاتينية Stylus تعنى قضيباً من الحديد كان القدماء يكتبون به على الواح الشمع . ولكن قواعد « الأسلوب » عند اللاتين ثم في الآداب الأوروبية في العصر الكلاسي استمدت من قواعد الخطابة التي استخلصها أرسطو وتابع التأليف فيها كثيرون بعده . ولم يكن فن الخطابة عنده مقصوراً على أساليب التعبير بل كان يشمل تأليف المعاني المناسبة للموضوع من ناحية ، ولطبائع المخاطبين من ناحية أخرى . فكتابه عن الخطابة يشتمل على الأقسام الثلاثة . ولكن قسم العبارة Lexis لم يلبث أن أصبح المقصود الأصل بما يسمونه « الخطابة » Rhetoric Rhétorique ونحن حين نترجم هاتين الكلمتين لا نقول « الخطابة » بحسب أصل الكلمة وإنما نترجمها بأقرب مقابل لها في اصطلاحات علوم اللغة العربية

أما « الأسلوب » Style عندهم قريباً بجموله مرادفاً « البلاغة » Rhetoric وربما خصوه بمعنى أضيق من ذلك وهو « مستوى التعبير » ، وعندهم ثلاثة مستويات أو « أساليب » : « القريب والمتوسط والرفيع » وقد ربطوها بالمستويات الاجتماعية من جهة ، وبالفتون الأدبية من جهة ثانية ، وبالحسنات البيانية من جهة ثالثة . وأصول ذلك كله موجودة عند أرسطو ، فهو ينظر إلى التراجيديا أن أرفع من الكوميديا ، ليس ذلك فقط لأن الأولى تحاكي الفضلاء والأخرى تحاكي الأدنياء ، بل لأن الأولى نشأت في المدن على أعمق التاريخ ، ولقربها من ذوي السلطان ، في حين أن الأخرى قد خُلِي أمرها لأنها نشأت بين أهل القرى . وهو ينسب انحصار اللغة في تعريف التراجيديا ، إذ يجب أن تكون لغة التراجيديا لغة عامة بالحسنات .

فالتراث الغربي في العلوم اللغوية يشتمل على علم يجمع وسائل التحسين التي يمد إليها الخطباء والشعراء والكتاب للتأثير فيمن يتجهون إليه بالقول ، وهو يقابل عندهما ما سماه عبدالقاهر بالنظم ، وسماه غيره البديع ، وضعه بسند ذلك اسم جامع وهو البلاغة . وهو عندهم - كما هو عندها - علم منضبط ووثيق الصلة بالنحو . ولديهم - بجانب ذلك المفهوم المحدد ذي الأقسام المنضبطة - مفهوم أوسع وأقل انضباطاً ، يرتبط من ناحية بالأنواع الأدبية ، ومن ناحية أخرى بالظروف الاجتماعية التي ليس لها مساس مباشر بالقول ذاته ، فهذهم الأسلوب Style . فهذهم لا يتخلف اختلافاً أساسياً عنه عندنا . كذلك لا يخلف تاريخ كلٍّ من المفهومين ( البلاغة والأسلوب ) . اختلافاً أساسياً بين الثقافتين . فبعد أن كانت البلاغة ركناً أصيلاً في تكوين الأدب ، بل الإنسان المثقف بوجه عام ، وبعد أن كانت وسيلة متزايدة الأهمية في الإبداع الأدبي، ومعيّاراً مطلقاً ووجيهاً لتقدير الجمال الفني ، إذا هي تصبح الهدف الأول لهجوم دعاة الجسد الذين اتركوا « العقل » و « الصنعة » و « القواعد » ونجسوا الفردية والذاتية وصدق التعبير عن التجربة

فأداته كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض ، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصنعة الشعرية . وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتركييب المنتظمة كلية باعتبار انطوائها على تركيب خاص ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التركيب واستخاصها وصورها في الخيال كالألقاب أو المنوال ، ثم ينتقى التركيب الصحيحة عند العرب باعتبار الأعراب والبيان فرصها فيه رسماً كما يفعل البنية في القالب أو التماسج في المنوال (٦)

وهكذا يبدو أن ابن خلدون قد حرص على إبراز الصلة بين الفن ( أو النوع ) الأدبي والأسلوب أو الأساليب من جهة ( وذلك في قوله : لكل فن من الكلام أساليب تختص به ) وبين الأسلوب والتركيب اللغوية من جهة أخرى ( وقد فصل ذلك في تعريفه للأسلوب ) . وهذا التحديد لمعنى الأسلوب ومكانه من الصنعة الأدبية هو أدق ما نجده لدى النقاد العرب في هذا الباب . ولكن يلاحظ عليه أمران :

الأول : أن للصورة الذهنية الكلية التي تحدث عنها ابن خلدون - فضلاً عن غموضها - تؤكد - وبمزيد من التحديد والجسرية - فكرة عمود الشعر التي طأها ردها القدماء ، والتي تقلل - إلى درجة تقترب من الإهمال - دور التجربة الشخصية في تكوين الأسلوب .

والثاني : أن ابن خلدون ، وإن ألمع إلى شيء من العلاقة بين فنون الشعر - أو موضوعاته - وأساليبه ، بما أورده من الأمثلة على ذلك ، فقد ترك الجهة الأخرى من العلاقة ، وهي العلاقة بين الأسلوب والتركيب اللغوية التي تدرس في علوم النحو والمعاني والبيان والعروض - مغفورة في إهمال شديد . وهكذا نجد أنه لم يتقنم كثيراً بعد تعريف حازم للأسلوب ، بل أنه أهمل جزءاً من مفهوم الأسلوب قننه إليه حازم والباقلاني من قبل ، وهو أن الأسلوب يتمثل في النص الأدبي كله ( ويمكن - تبعاً لذلك - القول بأنه يتمثل في جميع ما نظم الشاعر أو كتب الكاتب كما يتمثل في جميع ما يدخل تحت اعتبار فن من الفنون ) .

إن نظرة إلى مفهوم « الأسلوب » في الثقافات الأوروبية القديمة يمكن أن تلفت النادر إلى الوان من المشابهات والفرق لا تخلو من دلالة .

ولا بأس بأن نفسير أولاً إلى أن كل تلك المشابهات والفرق راجعة إلى الاستعمال وحده . فقد يكون من الطريف أن نلاحظ أن كلمة « الأسلوب » في العربية مجاز مأخوذ من معنى « الطريق الممتد أو السطر من النخل » ، أما في اللغات الأوروبية فإن كلمة Style مأخوذة

## المعاني الأخرى الى درجة تقرب من التفاحة (٧)

ولقد كان للرومنسية مثلوها في العالم العربي أيضا ، وهؤلاء لم يكتفوا بهاجيه المحسنات البلاغية على أنها زخرف خارجي لا صلة له بالشعور ، بل تحمس بعضهم فأعلن القطيعة الكاملة بين مفهومه للغة ( يقصد الأسلوب ) ومفهوم أنصار القديم .. وظهرت هذه القطيعة في الدراسات الأدبية : اعراضا عن دراسة البلاغة واقبالا على « الفن الأدبي » الذي حيل للكثيرين أنه خصم لها أو بديل منها ، وعناية بالتأريخ الأدبي الذي راح يدرس التيارات والاتجاهات دون اهتمام حقيقي بالنصوص الأدبية . ثم كان الباقي من دراسة « اللغة » في معاهدنا وكتبنا أشبه بسائر البقايا في حضارتنا البالية : تنس من هنا وهناك لا يجمعها نظام ولا تلتزم في كل ذي معنى ، وإنما هي كاضيف الثقيل أو القريب للفقر ، يأوي الى ركن مهمل إذ لا يليق طرده كما لا يليق أن يحتل أفضل من تلك المكانة .

وإنما إن الدراسة البلاغية كما عرفت قديما لم تكن لتفي بحاجة العصر . فأبرز عيوبها أنها اشكال لسوية لا يربطها رابط . ولئن كانت الرومنسية قد نسخت بمذاهب جديدة في الأدب والفكر ، لقد ارسيت في حضارة البشر أصولا لا يسهل تبديلها . ومن أهم هذه الأصول أن النشاط البشري - ويمتينا هنا الأدب والفن - وحدة لا ينصل بعضها عن بعض ، ولا تنفصل عن آمال الإنسان وطموحه الى حياة أفضل .

لهذا كان التحليل البلاغي عاجزا عن إعطاء تفسير ذي دلالة للأعمال الأدبية ، بقدرها كانت التقيد الأدبي - الرومنسي - الذي بنى عبيد تقسيمات عرضية مبهم ، واهتمد على أحكام انطباعية سريعة ، عاجزا عن استيعاب شيء من الموضوعية على مناهج البحث الأدبي في البيئات الجامعية ، أو استيعاب شيء من الهدوء والاحترام على جو المنازعات الأدبية في الحياة الثقافية البالية .

ويجب القول إن الغربيين تسفروا قبلنا بهذه الآفات ، على الرغم من أنها كانت عندهم أقل خطرا منها عندنا ، لرجوعهم الى ثقافة متماهكة وآداب حديثة غنية ممتدة في الحاضر - لهذا تطهروا محاولات كثيرة متعددة الاتجاهات تيسر عملية النقد الأدبي ، كما نشطت البحوث في « الأسلوب » على أساس لغوي ، ليصبح بديلا جديدا عن البلاغة القديمة .

وكان لبعض هذه الاتجاهات أجدواها عندنا ، فأرأينا - واسم هذا القرن - محاولات رائدة لتجديد البحث في البلاغة العربية ، في ضيق مفهوم « الأسلوب » .

الشخصية هي جوهر الإبداع الفني . كانت البلاغة هي دستور المذهب الكلاسي ، حتى أنهم وضموها للأصناف الأدبية حدودا وأوصافا ثابتة كثبت القواعد البلاغية ، وجعلوا التزام القواعد والاختار من المحسنات ، معيار النجاح الفني . فجاء الرومنسيون يزرون بالبلاغة « الشكلية » ، ويأفون من المحسنات المقصودة لذاتها ، إذ كانت فضيلة الأدب عندهم هي التعبير عن الذات ، والشكل المحمود هو « الشكل العضوي » الذي يؤلف مع « التجربة » كلاما متاسكا . ووجدوا كلمة « الأسلوب » بمفهومها الاجتماعي ودلائلها على الميزات الشخصية في الكتابة أكثر مناسبة لديهم ، لقد قال بوفون ( ١٧٨٨ م ) : « إن المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها وتعبيلها ، بل تكتسب من مزيد من الثراء إذا تناولتها أيد أكثر خبرة ، فهذه الأشياء خارجة عن الإنسان ، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه . فالأسلوب لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تدريسه ، فأخذت كلمته « الأسلوب هو الإنسان نفسه » ونقلت وعدلت وحملت من المعاني أكثر مما تدل عليه في سياقها الأول . فهي في هذا النص لا تعني أكثر من أن « الأسلوب » سمة شخصية في استعمال اللغة لا يمكن تكرارها ، وهو معنى لا يزال بعض الناس يعبرون عنه بقولهم إن الأسلوب كصفات الأصابع لا يصطبغ ولا يزيّف ، ولكنك يمكنك أن تقول هذا نفسه - ولو بدرجة أقل - عن مشية الإنسان وعندهم الخ . « فالأسلوب هو الإنسان نفسه » أو « الأسلوب هو الرجل » كما ترجمت - فقال غالبا لتعني أكثر من هذا : فقال لتعني أن الأسلوب هو امرأة الشخصية ، أو أعني ما في الشخصية وأجدره بالاهتمام . فهي تستخدم للتعبير عن المقولة الرئيسية للرومنسية التي لم يشهدنا قائل هذه الكلمة ولم يكن من روادها . وقصد كاتب الرومنسية حركة عظيمة الأهمية في تاريخ البشرية ولم ينقطع تأثيرها في الأدب - والنقد خاصة - حتى اليوم ، هل أريد من يسمون بالنقد الانطباعيين ، وهم أولئك الذين يمدون النقد في صميمه عملا فنيا ، مذاهب التعبير عن تجربة جمالية شعرها الناقد إذا عمل فني . ولذلك يقول أحدهم في تعريف الأسلوب :

« إن كلمة « الأسلوب » تعني أشياء كثيرة ولكن كلها كانت هذه الأشياء أكثر تحديدا أي كلما كانت صالحة لأن يشار إليها بالأصبع كانت أبعد عن المعنى المركزي الكامن في الكلمة ، وهو التعبير اللازم والعضوي عن حالة فردية للتجربة ، تعبيرا يعلو أو يهبط في سلم الكمال المطلق - حتى عندما تتحقق هذه العلاقة المطابقة - تبعا لعالمة التجربة المعبر عنها ، من حيث درجة قيمتها وامتدادها ، أي من حيث درجة شموكها ومناسبتها لكل عالمنا الانساني . وهذا أقصى كلمة « أسلوب » تضاهل بجانبه



يريدها موضوعية ، فجعلها « فنا » كفن الشعراء أو الكتاب المبدع ؟ لو أن الأستاذ اكتفى بتأكيد أن « الذوق » هو الأداة الوحيدة التى يمكن أن يستخدمها دارس البلاغة لأدراك ما فى الفن اللغوى من جمال ، لقبل منه ذلك فى ضوء إشارته إلى أن الأحكام الذوقية نفسها يمكن أن تضيق وتدرس دراسة علمية ، ولكنه زاد على ذلك أن وصف البلاغة ذاتها بالجمال والبهاء وما إليهما . بل إنه أبى أن يسميها « علما » وقد أن اختلاف مناهج البحث بحسب المادة المدروسة يجعل البحث فى « الفن » بعيدا عن اسم « العلم » ومنهجه ، والأمير أخطر من مجرد خلاف التصنيفات أو الأسماء ، وقد صرح الأستاذ بتفوره الشديد من أن يلزم « فن القول » هذا الذى دعا إليه ، حدود « فصل يدون ، أو قاعدة تقرر ، أو كتاب ينشر ، لئلا يلغى مثل هذا الناس على الزمن ، فيمكثون عليه يلقونوه ويرددونه ، ويحفظونه ويلزمونه ، فيردون البلاغة بهذا إلى ما عتبه من أمرها ، وتكون قضايا تقرر ، وحقائق تحفظ وتفسر الخ ... ويوم يشاء الله أن يخرج هذا الكتاب أو شيء منه فبإرساله عصيا على الحفظ ، فارا من التركيز المقدم ، يارثا من التقليد الجامد ، كارها من يحاوله ، ، وأجبا المخالفة ، آملا الزيادة ، ملتصبا الرقعة ، ليظل دؤس فسف القول وجدانيا روحيا ذوقيا ، أساسه شيء ليس فى الكتب ، ومبداه ملكوت السموات والأرض ، وحظه من العلم ما يصر بالفسف ويستند الحسن ، ويستشف الهمس » ( تأكيد الكتابة فى الأصل ) ( ٩ ) .

فهل نسي استاذنا - رحمه الله - أن العلم ليس من شأنه دائما أن يجحد ويقلد ، وإنما هو كالفن سواء : بسواء : كلاهما يجحدان ويركدان إذا جحد ، على القول وكبلى المشاعر ، ويتطلقان فى هدم وبناء مستمرين إذا حيث الضمائر والنفسوس وانفسحت آفاق العمل والحياة ؟ ما ترى إلا أن المناخ الأدبى العام فى ذلك الزمان ، مع شيء من حدة المزاج عرفناه فى شيخنا الجليل ، يضاف إلى هذا وذاك الشغالة - فى هذا الكتاب بالذات - بالأهداف العملية الحيوية من تدريس البلاغة ، ما نرى إلا أن هذه العوامل مجتمعة قد أوقعت فيما يشبه التناقض حينما صس لقيته « العلمية » فى دراسة الأدب .

أما المحاولة الثانية فهى كتاب « الأسلوب » لاستاذنا أحمد الشايب . وكان استاذنا الشاب رحمه الله يدرس النقد الأدبى وتاريخ الأدب على طريقة المحدثين فى كلية الآداب ، ثم انتقل إلى كلية دار العلوم . وكانت الثقافة العربية المتديمة أغلب عليه وإن حاول جهده أن يقتبس مناهج المحدثين . فأراد وهو فى كلية دار العلوم أن يستأنف دراسة البلاغة على طريقة تناسب ذوق العصر ، أو بمباراة أخرى : أن يصل بين البلاغة والنقد الأدبى الحديث . وكانت مراجعته فى ذلك هى ذاتها مراجعته فى النقد وإن برزت - هذه

أول هاتين المحاولتين يمثلها كتاب « فن القول » لاستاذنا أمين الخولى . وقد حمل هذا الكتاب حصيلة دراسات امتحت نحواً من عشرين سنة فى البلاغة العربية ، ووقفت موقفا وسطا بين المحافظة على القديم والحماسة للجديد . وعندما نصف موقف شيخنا « بالتوسط » نجد المعنى الذى نريده ينبو عن هذه الكلمة وننبو عنه ، وإن كنا لا نملك غيرها فى هذا السياق - إذ كيف نصف موقفا يجمع بين اعزاز القديم وإدائه ، والحماسة للجديد والتوقف فيه ؟ ولكننا ، وقد صحبنا هذا الشيخ الجليل أكثر من ربع قرن ، كنا نراه يزداد على تقدم السن حصة فى نقد الحاضر المكلب بقيد الماضى ، وجراة فى بناء المستقبل على مبادئ الحرية . وعندما أصدر « فن القول » كان قد بدل عنوان دروسه فى كلية الآداب بجامعة القاهرة فعدل عن اسم « البلاغة » إلى « هذا الاسم الجديد » . وقد بنى كتابه هذا على المقارنة بين البلاغة العربية التقليدية وبلاغة المحدثين - أى الأوروبيين - التى صمموها « علم الأسلوب » ( ٨ ) ، واعتمد فى رسم صورة البلاغة العربية التقليدية - التى أحاط بترائها المروف لحاطة كاملة متبعة - على شروح التلخيص ، إذ كانت هذه الشروح هى عمدة الدارسين فى معاهد اللغة العربية . أما « بلاغة المحدثين » فقد اعتمد فيها على كتاب مؤلف ايطالى اسمه « ليايترى » ، وعنوان الكتاب « الأسلوب الايطالى » . Io Stile Italiano . وهو كتاب غير معروف لدينا ، ولكننا نستخلص ما عرضه استاذنا أنه نوع من « التحديث » للبلاغة الأوروبية القديمة فى ضوء المفاهيم الرومنسية . وسواء أكانت هذه هى طبيعة الكتاب نفسه أم كانت الصورة التى أوحاها عرض الأستاذ له ، فقد كانت مبررة عن التناقض الحاد بين مفهوم المحدثين للأسلوب ومفهوم المحافظين للبلاغة : إلا من شيء واحد هو أن دراسة « اللغة الفنية » ظلت هى هذه دراسة الأسلوب أو « فن القول » عند استاذنا . بخلاف ما جنى إليه معظم « المحدثين » . ولكن استاذنا كان حرصا على أن تمتد دراسة الأسلوب أو فن القول لتشمل الأنواع الأدبية والمذاهب الأدبية . ولم يبين أن كان هذا المستوى من دراسة فن القول - حسب تصوره - مقصورا على ما يخص اللغة ، كان تدرس لغة القصة أو لغة الشعر الرمزيين مثلا ، أو كان علينا أن نتجاوز ذلك إلى عناصر مثل الشخصية أو الحوار مثلا فى الحالة الأولى ، أو طبيعة التجربة الفنية فى الحالة الثانية . وإن كان مسلك الأستاذ بوجه عام ، والخاصة على ضرورة بحث « المعانى » فى فن القول ، مما يرجع المعنى التالى .

على أن أشهد ما يقرب استاذنا من النقد الرومنسى - وأشد ما يحيرنا فى كتابه - هو الخاص على « فنية هذه البلاغة الجديدة » . ومصدر حيرتنا أن الأستاذ كرر الدعوة ، فى الكتاب نفسه ، إلى موضوعية الدراسة ، فكيف اشتبه عليه الأمر فى « الدراسة » البلاغية ، التى

اللغة والفكر لا تتم من جانب واحد بحيث يمكن إن يعد أحدهما أصلاً والآخر صورة له .

ويبدو الأستاذ الشايب حائراً متردداً حينما يقول في ختام تعريفه للأسلوب :

« واعد مرة أخرى إلى تعريف الأسلوب فقد غم الأمر على بعض القاصين بهذا ذلك ، أعود لأقول : إن تعريف الأسلوب ينصب بمثابة على هذا العنصر اللفظي ، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعنى ، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال ، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني » .

وواضح من هذه التعريفات الثلاثة المتتابعة أن الأستاذ لم يطمئن إلى الوصف الأول الذي يركز على ذاتية الشيء ، وأثر عليه - ربما دون أن يشعر - وصفاً يركز على العبارة اللفظية نفسها ، وهو بذلك يعبر - من ناحية - عن تأثير البلاغة العربية القديمة ، كما يعبر - من ناحية أخرى - عن اهتمام النظرية الرومانسية إلى الأدب ، والحاجة إلى نظرة أخرى ، تعترف للنص بحياته مستقلة عن حياة منشئه ، وتدرسه على أنه ظاهرة لها وجودها الخاص ، وكانت هذه النظرية إلى الأدب ، التي بدأت في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، واشتدت قبضتها سلطانها على الدراسات الأدبية منذ الأربعينات ، لا تزال تنمى طريقها بين الأدباء العرب في حذر واستحياء ، كما تشهد كتابات الدكتور مندور في تلك الفترة .

ومع أن الأستاذ أحمد الشايب يبدو غليظ البال من أهم القيم المقدسة التي كان يضع كشيئاً أهمها الخلق إلى الانقياس في مشكلاته ، أضافه للفرق والأدبي ، والاتجاه بدراسة البلاغة نحو الفرضيات العملية : الإنتاج والتذوق ، فإنه يرى - كشيئاً - أن دراسة الأسلوب تتضمن بالضرورة تسليم الأسلوب .

وهو يتفق مع ابن خلدون في النظر إلى الأسلوب على أنه عنصر فوق النحو والصرف والتركيب والرواية جميعاً (١١) . ولكن ما هو هذا الأمر ؟ أما عند ابن خلدون فهو واضح صريح : « فليس كل ما يصح في قياس كلام العرب وقوانينه العلمية من العربية واليهان ، استعملوه » ، وإنما يستعملونهم من ذلك أنحاء معروفة يطلق عليها الحافظون إكلامهم ، تندرج صورته تحت تلك القوانين القياسية . وقد مثل لبعض تلك الأنحاء في النص الذي سبق لنا إيرادها ، والذي أورده الأستاذ الشايب كذلك . ولكن مفهوم ابن خلدون للأسلوب لم يكن ليصلح دستوراً للكتاب في عصرنا هذا ، الذي يفتت الحفظ ويؤدبه ، ويرى - على عكس ابن خلدون ومعاشره - أن للأسلوب معنى الفردية والذاتية ، أو ما يسمى أحياناً

للمرة - على خلفية من البلاغة والنقد التقليديين ، أما تمازجه التطبيقية فقد ظلت مستخدمة من الأدب العربي القديم إلا فيما ندر ، فلم يكن رحمه الله - كغيره ممن شددوا أطرافاً من الآداب الأوربية ، عن طريق الترجمات أو عن طريق القراءة المنتشرة في لغاتها ، مولماً بإيراد الشواهد مما لدى النجوم من شعر ونثر ، وإنما كان يأخذ من نظرياتهم ما يأخذ ثم يلتصق لها بالدليل والشاهد من الأدب العربي القديم الذي كان يحسنه . ومن هنا حاول في كتابه « الأسلوب » أن يعيد صياغة البلاغة العربية بقرين من منهج الأستاذ أمين الخولي ، إلا أنه تباعد عن النظر التحليل في مكونات هذه البلاغة وفضل أن يعتمد على ما قرره ابن خلدون عن الأسلوب ، وبنى عليه نقاشاً طويلاً حول كون الأسلوب نظاماً لفظياً أو نظاماً معنوياً . وهذه قضية شغل بها النقد العربي القديم كما رأينا ، ولعل أستاذنا رأى في قول ابن خلدون عن الأسلوب أنه « يرجع إلى صورة ذهنية للتركيب » انتصاراً للمعنى ، وسباق نص ابن خلدون لا يدل على أن هذه المشكلة قد أمتهت كثيراً ، ولكنها أمتهت قبله شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني ، وتأثيره ظاهر في قول الأستاذ أحمد الشايب :

« إذا سمع الناس كلمة الأسلوب فهموا منها هذا العنصر اللفظي الذي يتألف من الكلمات والجمل والعبارات ، وربما فهموه على الأدب وحده دون سواء من العلوم والفنون ، وهذا الفهم - على صحته - يعجزه شيء من العموم والتشمول ليكون أكثر انطباقاً على ما يجب أن يؤدبه هذا اللفظ من معنى صحيح » .

وذلك أن هذه الصورة اللفظية التي هي أول ما تلقى من الكلام لا يمكن أن تحبس مستقلة ، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي النظام إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوباً معنوياً ، ثم تكون التأليف اللفظي على مثاله ، وصار لونه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح ، ومعنى ذلك أن الأسلوب معنوي مرتبة قبل أن يكون اللفظ منسقة ، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يعبرى به الكلمة (١٠) .

على أن وضع الأستاذ الشايب قضية اللفظ والمعنى يتجاوز كل ما كتبه عبد القاهر حول هذا الموضوع ، فلم يذهب عبد القاهر قط إلى مثل قول الأستاذ الشايب أن هناك أسلوباً معنوياً وأسلوباً لفظياً ، يتكون على مثاله . ولا شك أن هذا تبسيط شديد للعلاقة بين اللغة والفكر ، وهي بمثابة - لم يصل الباحثون إلى جوابها شافٍ عنها حتى اليوم - ولكن الابتعاد عن عمد بين الباحثين في اللغة والأدب والأنثروبولوجيا وعلم النفس على أن العلاقة بينهما

المفضل عند الرومنسيين ، ربما استتبع الحديث عن تركيب طريف ، أو استعارة مبررة . ولكن الغريب أن الأستاذ الشايب حين يمثل لاختلاف الأساليب بآليات مختارة لأبي تمام والبحتري والمتنبي في العتاب ، نراه يعترض على المفاهيم البلاغية أعراضاً تاماً ، فلا يحدنا إلا من الرقة والجزالة والقوة والسهولة والسلاسة والمندوبة وديباجة الحرير وإطراد الماء الجاري إلخ . تلك المبارات الانفصالية التي يمكن أن يكون قد تأثر فيها بالقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني صاحب الوساطة ، إلى جانب تأثره بنفور المحدثين من الاصطلاحات البلاغية . وربما استرعت نظرنا هذه المغارقة المحببة بين وطيلقي « الأسلوب » عنده - لالاسلوب - من حيث هو سمة الإبداع الأدبي ، خاضع لرسوم البلاغة التقليدية إلى حد كبير بل أنه خاضع لهذه الرسوم خضوعاً تاماً ونغم المبارات المتشعبة بالعصرية التي عبرت عن ذلك ، أما من حيث هو مطلب للمفكر الأدبي فلا مدرك له إلا الانفعال ولا سبيل إلى وصفه إلا هذه الكلمات الانبعاثية الخاصة . وإذا كنا قد لاحظنا أن أستاذنا انغزل لم يفرق بين البلاغة من حيث هي « فن » يلاحظ في كلام البليغ ، والبلاغة من حيث هي « علم » يتجاوز الملاحظة الأولية إلى تحديد الظواهر وتصنيفها ووصفها ، فإن أستاذنا الشايب قد فعل - عملياً - ما هو أكثر من ذلك : لجعل عمل الناقد فنياً ، وعمل المنشي نوعاً من العمل التطبيقي . وهذه المغارقة لا توجد في كتاب الأستاذ الشايب وحده ، بل هي سمة ظاهرة في كثير من أنتاجنا الأدبي الحديث ، ثم هي سمة حضارية لا تزال ماثلة في كثير من جوانب حياتنا ، ولبحثها مقام غير هذا المقام .

من هذا التخطيط لتاريخ كلمة « أسلوب » في قرأتنا النقدية يمكن أن نلاحظ أن معالجا تفاوت عند القدماء والحديث جميعاً بين المصوم « التشديد » والخصوص « التشديد » ، وهو مع ذلك لا يخلو من غمناق . فعند القدماء تدل مرة على النوع الأدبي ومرة على صورة المعنى الجزئي ، وحيناً على ترتيب الألفاظ وحيناً على ترتيب المعاني . وهي عند المحدثين تدل غالباً على مطابقة الكلام لنفسية صاحبه ، بحيث يصح القول إن هنالك عدداً من الأساليب بقدر عدد للكتاب ، ولكنها يمكن أن تدل أيضاً ( كما في الكتب التي تؤلف للمدارس في مادة النقد الأدبي ) على أنواع الكتابة من نحو حديثهم عن « أسلوب علمي » و « أسلوب أدبي » . ثم أنها إذا استخدمت في تحليل نص أدبي معين دلت مرة على الروح والجوهر ( وهنا يمكن أن نستخدم في وصف الأسلوب كلمات انبعاثية واضحة المعنى ) ومرة أخرى على مجموع العناصر التي يتكون منها العمل الأدبي ( كما يقولون ) . وهي تتردد في جميع الأحوال بين مفهوم قديم يسمح لنا بالحديث عن تعليم الأسلوب ، ومفهوم حديث يجعل الأسلوب شيئاً مثل خلقه الأسلاك ، فيمكن أن يحدث في نفوسنا شعوراً بالرضى أو

بالأصالة ، فكيف نعلم الأسلوب إذا ؟ هذا هو الاختيار الأول للمحاولة التي تصدى لها أستاذنا أحمد الشايب . فهل ينبج في إقامة صلة واضحة بين البلاغة القديمة التي تعتمد على القواعد ، والنقد الحديث ( الرومنسي ) الذي يدور حول ذاتية التجربة ؟ هل يستطيع أن يجعل البلاغة - علم أسلوب ، والحديث عن الأسلوب حديثاً في علم البلاغة .

الواقع أن الأستاذ الشايب يجد نفسه مضطراً ، في الفصل الذي ي مقدمه بعنوان « تكوين الأسلوب » ، إلى الاعتماد على مفاهيم البلاغة القديمة دون غيرها . فتوسيع مفهوم الأسلوب بحيث يشمل كل عناصر العمل الأدبي التي تحدث عنها الأستاذ الشايب في أصول النقد ، وهي الفكرة والعلاطفة والخيال إلى جانب العبارة ، تحرى أن يلقى بالناتج في خضم لا نهاية له ما دام المقياس الوحيد للعناصر الثلاثة الأولى هو التجربة الإنسانية المطلقة من كل قيد . وإذا فلابد من الالتزام بالمفهوم الضيق للأسلوب الذي يصره في العبارة وحدها . وهنا يوصي الأستاذ للكاتب الناشئ ، « بأمرين اثنين ليوفر لنفسه الفوز بحسن التعبير » . أولهما : « لحرص الشديد على الدقة سواء في إداء الفكرة أو في صوغ الخيال » ، وثانيهما : « التصرف الشديد في بناء الجمل والمبارات بتقديم بعض العناصر أو تأخيرها » . وبالغنى أو الفصل والوصل حتى تكون العبارة صورة صادقة لما في نفسه من المعاني وما في وجدانه من تصور وموسيقى . « والأمر الأول هو وضوح الدلالة ، الذي جعله الأقدمون موضوع علم البيان ، والأمر الثاني هو تأخي معاني النحو على حسب الأغراض التي يصاد لها الكلام » ، وهو ينظم كما عرفه عبد القاهر ، وهو أيضاً موضوع علم المعاني كما قرره البلاغيون المتأخرون .

وعلام الجديد في عبارة الأستاذ أحمد الشايب لا تمدد - مرة أخرى - الإشارة إلى نفس الكاتب ووجدانه وما فيهما من خيال وتصور وموسيقى . وجده كلها أمور مبهمة لا يقوم عليها علم ، وإن كان لتسلم ما أن يشتغل بها فهو علم النفس لا علم الأدب .

لا جرم أن النقد الرومنسي ، أو المتأثر بالرومانسية ، ينفر أشد النفور من الرسوم والقواعد كلها ، وإذا تحدث عن الأسلوب أرى أن يلزمه حدود العبارة . فإذا تكلف دأرس أن يصل هذا المفهوم الرومنسي بمفهوم البلاغة التقليدية استصحب عليه الأمر ، يبقى كلامها بمعزل عن الآخر .

ولكن ماذا عن محاولة الربط بينهما في التلويح أو النقد ؟

هذا هو الاختيار الثاني . ولا شك أن الخطب هنا أيسر ، فتدقق الأسلوب ، بمعناه الواسع

أن هذه المدرسة استطاعت أن تنقل الدراسة الأدبية من العناية بالخصائص الأدبية إلى العناية بالأدب نفسه ، وكان لذلك آثار عظيمة باقية في المنهج ، وكان لبعض أقطابها اجتهادات طيبة في تحليل اللغة الفنية ، كالذي ذهب إليه كلينت بروكس من أنها مبنية على « المفارقة » Paradox وهو رأى وجد - فيما بعد - تأييدا قويا من أبحاث علم الأسلوب .

ولكن سلامة المنهج كانت تقتضي أن ينطلق البحث في الأسلوب الأدبي من أبحاث علم اللغة للمعالم ، باعتبار أن الأول شعبة من الثاني ، كما أن اللغة الأدبية نفسها ليست إلا نوعا معينا من الاستعمال اللغوي .

وقد كان التطور الذي طرأ على علم اللغة منذ أوائل هذا القرن مهددا لهذا اللقاء الخضر بين الدراسات اللغوية والدراسات الأدبية - لقد نشأ علم اللغة الحديث في أوائل القرن التاسع عشر ، عندما كان المنهج التاريخي يسيطر طله على الدراسات الإنسانية كلها ، وما لبث هذا العلم الجديد أن احتل مكانا بارزا بين هذه الدراسات ، حين أثبت أنه يتميز عنها سريعا من الدقة والموضوعية . فقد استطاع باستخدام المنهج المقارن أن يثبت وجود قرابات بين مبروعات متعددة من اللغات ، وكان طبيعيا أن يتجه معظم الاهتمام إلى أسرة اللغات الإنسية الأوروبية ، التي تنتمي إليها اللغات الأوربية الحديثة ، ومن قبلها اللغات اليونانية واللاتينية ، كما تنتمي إليها للغة السنسكريتية ( اللغة الأدبية القديمة في القارة الهندية ) واللغة الفارسية . وكانت قوانين التفخيرات الصوتية في المغفرة الكبرى لهذه الدراسات التاريخية المقارنة ، وأن كانت قد شملت القواعد النحوية كما شملت المفردات .

وإذا كان علم اللغة قد تميز - في هذه الفترة - على سائر العلوم التاريخية بمزيد من الدقة العلمية ، فقد تميز - من ناحية أخرى - على النحو التقليدي بإثارة الموضوعية العلمية . فالتحيز التقابلي علم مقايير ، ينظر إلى اللغة على أنها كيان ثابت ، ويستقرى قواعدها ليصوغها في شكل قوانين مطلقة لا يجوز الميث بها . أما علم اللغة الحديث - في ظل المنهج التاريخي - فهو علم ومصفى ، يسجل ما يحدث في اللغة أصواتا ومعاني ، دون أن يحكم على ظاهرة ما بأنها صواب أو خطأ . ولقد أجدى علم اللغة ، في هذه المرحلة ، على الدراسات الأدبية فوائد كثيرة : منها أنه أزعج الحس التاريخي في دراسة الأدب ، وساعد على إدراك تفسير القيم الفنية من عصر إلى عصر ، ومن القليل إلى الكثير ، ومنها أنه قدم ، من خلال المساجم التاريخية ، أداة بالغة الأثر في فهم النصوص الأدبية ، فنجب قراء الأدب القديم ودارسيه أخطاء مضحكة يقع فيها من لا علم له بتطور معاني الكلمات والتراكيب ، على أن المنهج التاريخي

التطور ولكننا لا يمكننا أن نحكم بتغييره ولا حتى تفسيره . ووراء هذه الأفكار المضطربة كلها اضطراب أعقق في فهم العلاقة بين الفكر واللغة ، وبين الاستعمال الفردي للغة والتفكير الجماعي لها . ومع أن علماء البلاغة المتقدمين قد تفصوا الكثير من أطراف هذه المشكلة ، فقد كان عملهم في الجزء الباقي أوضح كثيرا من محاولات المحدثين .

وغنى عن البيان أننا إذ نعرض المعاني المتناثرة لكلمة « أسلوب » في استعمالها المتداول بين الأدباء والنقاد ، لا نقى أن هذه المعاني كلها أو بعضها خاطئة بالضرورة . فعند بحث مسألة علمية ، كثيرا ما يصعد المثل الذي يذكرونه عن القبول وجماعة المعيان ، أن الحل لا يكمن - غالبا - في انكار حقيقة الظاهرة أو رفض ما قيل في تفسيرها ، بل في معرفة المدخل الصحيح لتفسيرها على نحو شامل . وقد رأينا أن القدماء - بوجه عام - تناولوا ظاهرة الأسلوب من مدخل التقاليد الفنية ، وأن المحدثين تناولوها من مدخل التجربة النفسية والتعبير عن الذاتية . وكلا المدخلين لا يأخذان إلى قلب الظاهرة . فإذا نظرنا إلى كل ذلك الحشد من الأفكار والنظريات عن الأسلوب وجدناها لا تجمع إلا على شيء واحد : وهو أن الأسلوب يعتمد على اللغة . في وسعنا إذن أن نقول أن الأسلوب ظاهرة لغوية ، وأن نضع في تفسيره على هذا الأساس . والواقع أن « علم الأسلوب » لم يخط خطواته الأولى إلا حين ارتكز على علم اللغة . وكان هذا التحول انقلابا في الدراسات الأدبية ، ولكنه جاء من قلب الدراسات الأدبية نفسها .

وبيان ذلك أن النقد الانطباعي أخذ يتراجع ، منذ أوائل هذا القرن ، أمام مدرسة نقدية جديدة أقامت عملها على النص الأدبي نفسه - بدلا من شخصية الكاتب - ويوجز الشاعر الناقد الإنجليزي ت . س . البيوت موقف هذه المدرسة في كلمة له مشهورة : « إن الشاعر لا يملك ( شخصية ) ليصير عنها ، ولكنه يملك واسطة معينة ( يقصد اللغة ) . إنما هي واسطة وليست شخصية ، واسطة فيها تنضام الانطباعات والتجارب بطرق متغيرة وغير متوقعة . ولعمل الانطباعات والتجارب التي تهم الإنسان ألا تجد لها مكانا في الشعر ، وتلك التي تشغل مكانا مهما في الشعر ألا يكون لها إلا نصيب ضئيل في الإنسان والشخصية » ( ١٢ )

وإذا كانت هذه المدرسة النقدية قد تطرفت في دعواها - وقتا ما - حتى زعم بعض أشباعها أن عالم الآثار الأدبية عالم مستقل عما عداه ، ونسبت أن الظاهرة الأدبية ليست إلا ظاهرة واحدة من جملة ظواهر الإنسانية ، منها ما يتصل بالحياة الروحية للإنسان ومنها ما يتصل بحياته المادية ، وأن علم للظواهر كلها تترابط فيما بينها بدرجات متفاوتة من القوة - إذا كانت هذه الدعاوى المتطرفة قد ظهرت هنا وهناك في كتابات بعض أنصار النقد الجديد ، فإن ذلك لا يفتح في حقيقة

وهكذا بدأ علم الأسلوب الحديث علما لغويا . ولكن النقاد ما لبثوا أن استردوه من علماء اللغة . ولعل الأصح أن نقول أن الناقد في هذا العصر أصبح ناقدا ولغويا . فهو يشبه الناقد القديم من هذه الناحية ، ولكن مع ملاحظة الفروق المهمة بين المفاهيم اللغوية القديمة والحديثة . وأصبحت معظم الدراسات النقدية الحديثة دراسات أسلوبية كما أصبحت معظم الدراسات الأسلوبية على لغة الأدب . ولعلنا لا نبرء عن الصواب أيضا عندما نقول أن هذه الصفة تكاد تكون الصفة الوحيدة التي تميز جميع الدراسات الأسلوبية المعاصرة . ففي داخل هذه المنطقة المربضة على الحدود بين اللغة والأدب تعتمد الاتجاهات والمناهج . ولكل اتجاه ولكل منهج مفاهيمها الخاصة وأصطلحاتها الخاصة . أن صورة علم الأسلوب ، في أواخر السبعينات ، لا تزال كما وصفها المان سنة ١٩٦٤ : صورة « علم شاب مليء بالنشاط والحياة ، لم يكتمل ولم ينظم بصورة وافية حتى الآن ، فهناك كثير من التعاريف ، وهناك كثير من الأفكار في حالة اختراع . وفي الوقت نفسه لا نجد اصطلاحات متعارفة ، ولا اتفاقا عاما على الأهداف والمناهج (١٣) » .

لعلنا نقول أن هذه الصورة شبيهة بما نجده عندنا - ولا سيما في هذه السنوات الأخيرة - من اختلاط الأفكار وانقراض المنهج . ولكن لا نخدع أنفسنا : فشتان ما بين اضطراب ناشئ عن الجهل وفقدان الثقة بالمقل وقعود المهمة عن الطلب ، واضطراب ناشئ عن الحرية العقلية التي لا تفتأ تنبش عن المشكلات وتجرب كل الحلول وتناقض كل الفروض . أن علم هذا العصر كعالم هذا العصر : مجهول دائم وعقل مضى بارتداد ذلك المجهول .

لم يلبث أن ظهر فيه نقض خطير . فقد أدى إلى تكوين صورة مهزوزة للحاضر . فكيف يمكن أن نتصور هذا الحاضر تصورا مستقيما إذا كان كل ما نعرفه عنه هو أجزاء منفصلة بعضها عن بعض ، ولكل منها تاريخه الخاص ، لقد أخذ علم جديد يبرز في ساحة العلوم الاجتماعية ، ومعه منهجه الذي يحاول الربط بين الظواهر في عصر واحد . ذلك هو علم الاجتماع الذي امتد تأثيره إلى علم اللغة أيضا . ولا يكاد يشك أحد في أن سوسير ( - ١٩١٣ ) الذي يعد بين جمهور علماء اللغة فاتح عصر جديد في تاريخ هذا العلم ، قد تأثر بعلم الاجتماع في صياغة منهجه اللغوي ، وهو يتلخص في دراسة اللغة بوصفها بناء اجتماعيا متكاملا . ومعنى ذلك أن موضوع الدرس يجب أن يحدد بلغة واحدة وعصر واحد ، ثم نشرع في دراسة هذا البناء اللغوي مسليين - نظريا - بأنه على قدر من الثبات . ومعنى كون هذا الثبات سلسلة نظرية نحسب أن الموقف مختلف هنا عنه في حالة النحو التقليدي ، الذي يتصور أن ثبات النظام اللغوي واقع مطلق متعال يجب الخضوع له . ومعنى كون اللغة بناء أن هناك نظاما دقيقا يحكم العلاقات بين عناصرها : بين أصواتها من حيث هي بناء صوتي ، وبين مفرداتها وتركيبها من حيث هي بناء معنوي . ولم يلبث أن أثبت في « النظام » اللغوي أن فتح اتفاقا جديدة للدراسات الاجتماعية التي انطلقت منها ، بل للدراسات الإنسانية بوجه عام ، هذا فضلا عن الدراسات اللغوية نفسها ، التي راحت تستكشف ميادين جديدة ، منها دراسة الأنظمة الفرعية المتمدة التي يحتوي عليها النظام اللغوي الواحد . هذه الأنظمة الفرعية هي التي سماها اللغويون « أساليب » .

## ■ هوامش

(٧) J. Middleton Murry : The Problem of Style (Oxford, w. d.) pp. 7-8.

(٨) « فن القول » ( القاهرة ١٩٦٧ ) ص ٦٢

(٩) م. د. ، ص ٢١٥

(١٠) « الأسلوب » ( القاهرة ط ٤ ) ص ٤٠ - ٤١

(١١) م. د. ، ص ٤٣

(١٢) في مقال

Tradition and the Individual Talent

- والنقل عن كتاب

David Daiches : Approaches to Literature (N.J., U.S.A.) 1956, p. 143.

(١٣) Stephen Ullmann : Language and Style (Oxford 1964) p. 230.

(١) « تاوليل مشكل القرآن » . تحقيق السيد أحمد صقر ( القاهرة ١٩٥٤ ) ص ١٠ - ١١ .

(٢) « بيان اصحاب القرآن » ضمن كتاب « ثلاث رسائل في اصحاب القرآن » . تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ( القاهرة ١٩٥٧ ) ص ٦٠ .

(٣) « اصحاب القرآن » بياض دالاتان في علوم القرآن للسيوطي ( القاهرة ١٩٣٥ ) ج ١ ص ٥١ - ٥٢ .

(٤) م. د. ، ج ٢ ، ص ٩٨ .

(٥) « مهارج البلاء وسراج الأدباء » تحقيق محمد الشبيب بن المغيرة ( تونس ١٩٦٦ ) ص ٣٦٤ .

(٦) « غلبة ابن خلدون » ( القاهرة ، د. د. ) ص ٥٣٥ - ٥٣٦ .

# الأصول التراثية

## في نقد الشعر عند العقاد

الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد

في تتبع أصوله والكشف عن منابعه القديمة والحديثة ، وتقوية في ذاته تقويًا يكشف عن دوره الحقيقي وأثره الصحيح في تطور الأدب العربي الحديث . ومن ثم فإننا مضطرون إلى أن نقصر الحديث في هذه الدراسة المختصرة على جانب بعينه من جوانب هذا التراث الأدبي الضخم ، هو : نقد الشعر ، ذلك أنه من المعروف أن الأستاذ العقاد قد شغل طوال حياته الأدبية الخاصة ، في دراساته ومقالاته وبحوله الكثيرة ، بلون واحد من ألوان النقد الأدبي ، هو : نقد الشعر ، فلم يكد يمتحن تحليل شيء من تلك الأعمال القصصية والمرحلية التي كانت تنموج بها البيئة الأدبية في مصر على ألامه موجاً ، إذا استثنينا هذا القليل الذي كتبه حول مسرح شوقي ، بعنوان « قمين في الميزان » ، فهو يقدر بل يمكن له عند العقاد من نهاية سوى الحط من فن شوقي للتشكيل ، وتحطيم مكانته الشعرية . وهو يدل على أن معرفة العقاد بطبيعة هذا الجنس الأدبي وأصوله الفنية كانت معرفة محدودة .

( ١ )

يتوزع التراث الأدبي الضخم الذي خلفه الأستاذ عباس محمود العقاد في مجموعتين :

الأولى ، مؤلفات إبداعية ، تتمثل في سبعة من الدواوين الشعرية التي نشرها تباعاً في الفترة الواقعة ما بين سنة ١٩١٤ وسنة ١٩٥٠ ، وقصة واحدة ، هي قصة « سارة » المشهورة التي استمد أحداثها ، فيما يؤكد النقاد ، من تجربة عاطفية خاصة كان يعيشها في أيام شبابه ، وهي تجربة انتهت بالفشل والقطيعة ، وتركت في نفسه آثاراً عميقة من الشك في المرأة وعدم الثقة في قدرتها على مواجهة قضايا الحياة .

والثانية : مؤلفات ودراسات ومقالات تتناول موضوعات مختلفة ، إسلامية وأدبية ونقدية ، كانت لها آثارها الواضحة في إخصاب الفكر العربي الحديث ودفع الحركة الأدبية في مصر والعالم العربي ، في طريق جديدة من التطور والنمو والخلق .

وليس هناك من شك في أن دراسة هذا التراث الأدبي ، بنوعيه الإبداعي والتحليلي ، تحتاج منا إلى وقت طويل وجهد ضخم ننقده

وتحليله ورده الى اصوله من تراث النقد العربي القديم ان نسجل بعض الملاحظات العامة عليه ، وهي ملاحظات نعتقد انه لا يتيسر لنا فهمه وتفسيره فهما وتفسيرا صحيحين بدونها .

**الملاحظة الاولى :** ان آراء الأستاذ العقاد في هذا اللون من النقد قد نبئت من غاية بعينها ، ظلت تحكم تفكيره ، وتشكل مقاييسه النقدية ، وتحدد مواقفه من حركة الشعر العربي على ايامه ، هي تحطيم مكانة شوقي الشعرية خاصة ، وغيره من شعراء هذه الحقبة عامة ، من امثال : حافظ وعبد المطلب والرافعي وغيرهم . من الشعراء المعروفين بشعراء مرحلة الاحياء . ومنغى ذلك ان البواش التي كانت تحرك العقاد خاصة ، وزميله المازني وشكري عامة ، لم تكن في حقيقتها بواش فنية خالصة ، تهدف الى التجديد الادبي الحق ، والتشريع للفن الشعري على اصول نقدية جديدة فحسب ، وانما كانت محاولة غائبة تجريح شعراء هذه المرحلة ، وازاحتهم من عرش الحركة الشعرية ليفسحوا لانفسهم مكانا مرموقا فيها ! وقد كان لهذه الحقيقة ارضا في طبيعة الآراء والاحكام التقويمية التي جاءت في «الديوان» وغيره من مصادر هذا النقد الاخرى ، فقد فرضت على هذا النقد طابعا تحكيميا وعدائيا غريبا ، اخذ ينشر ظلاله على هذا الحكم او ذاك ، كما ورطت اصحابه في بعض الاحيان ، في مواقف نقدية وفنية متناقضة .

**والملاحظة الثانية :** ان المرحلة التي كان يعيشها الجيل الماضي ، وهي الواقعة بين اواخر القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين ، كانت مرحلة ذات طابع احيائي حتى ان صرح هذا الوصف ، فقد اتجهت انظار المصلحين من الادباء والشعراء ورجال الدين فيها ، لاسباب عدة ، الى التراث الاسلامي والادبي القديم في مصور العربية الزاهية ، ياخذون منه وينسجون على منواله ، وذلك بالاضافة الى تيار الثقافة الغربية التي اخضعوا الانفس منها لتقيد صارمة كانت غائبة المحافظة على الطابع الاسلامي والعربي في مواجهة المد الاستعماري الذي اخذ يترتب باستقلال العالم العربي ويسمى الى استعمار . وكان الشعر والنقد من اكثر الفنون الادبية تألرا بهذا الجانب «التوفيقي» من الثقافة العربية القديمة والاوروبية الحديثة ، ومن ثم فقد اختلطت في نصوصهما القيم الموروثة بالقيم الجديدة اختلاطا يخيل لمن ليست له معرفة وثيقة بالتراثين العربي القديم والاوروبي الحديث ، انهما شيء واحد : اما عربي قديم او اوروبي حديث !

**والملاحظة الثالثة :** ان العقاد وزميليه ، وقد عاشوا هذه المرحلة وكانوا من عمدة

ومن الحق ان نسجل هنا ان الأستاذ العقاد قد خلف تراثا نقديا ضخما حول الشعر العربي القديم والحديث على السواء ، وهو تراث يمكن تصنيفه في لوتين متقابلين :

**الاول :** مقالات يطلب عليها طابع النقد النظري ، وآراء العقاد في هذا اللون من النقد هي التي تؤلف ما يصبغ ان نسميه ، في شيء من التجاوز ، « نظرية العقاد في الشعر ونقده » .

**والثاني :** دراسات نقدية تطبيقية صدر فيها العقاد عن مناهج بعينها من مناهج النقد الغربي صدورا صارما وامينا ، وتوصل عن طريقها الى نتائج بعينها يتفق بعضها مع آرائه في مثالاته التي كان يحتذى فيها للنقد العربي القديم ويختلف بعضها الآخر معه .

ونريد الآن ان ندخل الى دراسة «النظرية العقاد في الشعر ونقده» ، بهذا السؤال الذي نتخذ من الاجابة عنه وسيلة الى تحديد مفهوم هذا النقد الكبير للفن الشعري واصول هذا المفهوم العربية والاجنبية ، وهو : هل صدر العقاد ، فيما كتبه من دراسات ونشره من مقالات من اشعر والشعراء ، من مفهوم نقدي محدد يمكن ان يشكل نظرية في نقد الشعر ؟ وما عناصر هذه النظرية ، ان وجدت ، ومتابها انني استفاها العقاد منها ، بوصفه كاتبا متنوع الثقافة ، قد تجمعت في كتاباته روايد تقامات ومعارف شتى قديمة وحديثة ، عربية واجنبية ؟

ونحتاج للاجابة من هذا السؤال الى ان نفرق ، منذ النظر في تراث العقاد النقدي ، بين هذين اللوتين من النقد ، النظري والتطبيقي ، فكل منهما عناصره الفنية المحددة ، واصوله الموروثة او الاجنبية التي نبع منها ، مما يجعل لكل منهما ، آخر الامر ، مفهوما نظريا خاصا .

وفيما يتصل باللون الاول الذي يتجه فيه العقاد اجماعا نظريا غالبا ، فيمكن التماسه في مصدرين : احدهما ، مقالاته التي كان ينشرها في الصحف والمجلات على ايامه ، وقد جمع اكثرها في كتبه : مطالعات في الكتب والحياة ، وساعات بين الكتب ، ومراجعات بين الآداب والفنون ، ويسألونك ... وقد تآثرت في هذه الكتابات على اختلافها ولبيان بواعثها السياسية والاجتماعية والفنية آراء مختلفة في طبيعه الشعر ومقوماته الفنية والموضوعية ووظائفه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ايضا . كما تآثرت فيها آراء اخرى عن حقيقة الصلة التي يجب ان تقوم بين الشاعر والشعر من جهة ، وبينهما وبين احداث الحياة من جهة اخرى .

ونحب ، قبل الخوض في محاولة فهم هذا التراث النقدي وتجريده في قضايا عامة

والنقدى للعقاد خاصة وصاحبه عامة ، وهو موقف يوجب عليه الاسراف والتعميم في اطراء هذه الحركة النقدية الجديدة اطراء وتعميم يجعلان في بعض الاحيان من كتاب «الديوان» وحده وثيقة نقدية جديدة في مفهوم الشعر وتقويمه ، وبداية لمرحلة في النقد لم يعرفها الادب العربي القديم والحديث ما قبلها من قبل . والذي يعنينا من امر هذه الكتابات هو ما تركه الاسراف في الثناء والمبالغة في اصدار الأحكام من اثر عمل حريات الدارسين اللاحقين في تقويم هذه الحركة النقدية تقويماً سليماً . ولعلنا واحدون في التصوص النشالية التي اجتازناها اجزاء من تلك الدراسات الخصبة المتنوعة حول العقاد وتراثه النقدي والادبي ، ما يصور هذه الظاهرة تصويراً طيباً ، وبشخص طبيعة ماوصفه في أيدي اللاحقين من الدارسين من الغلال :

● فالدكتور محمد مشدور يصف دعوة للعقاد وزميليه في « الديوان » الى التجديد الشعري والنقدى بقوله :

« وبرز ما ظهرت فيه ملكة الأستاذ عباس محمود العقاد النقدية منذ مطلع حياته ، الدعوة الى التجديد في الشعر الغنائي الذي يتكون منه تراثنا الشعري التقليدي ، وهي دعوة كان الأستاذ عباس محمود العقاد وصاحبه شكراً والمآزني قد تآثروا فيها بلا زيب بخصيلتهم من الشعر العربي وبطاسة الانجليزى منه ، وبالتجاهات الثلاثة والنقد عند الغربيين ... وان يكن من العدل ان نقر للأستاذ عباس محمود العقاد بنوع خاص بقدرته الفائقة على تمثيل جميع مايقرا وهضمه ، حتى يستحيل الى جزء من ذاته ومن العناصر المكونة لشخصيته الثقافية والادبية ، حتى ليصعب ان نرجع هذا الرأي او ذلك من آرائه الى هذا الادب او الفكر الغربي او ذلك . فالعقاد من القوة بحيث يطبع جميع آرائه بطلانه الخاص وكأنها منبعثة من ذاته تلقائياً ... » .

● ويقابل الدكتور شوقي سيف في كتابه « مع العقاد » بين مدرسة الاحياء ومدرسة «الديوان» بمائلة غايتها جلاء دور العقاد الناقد في النهوض بحركة نقد الشعر وتطويره ، فيقول :

« لا نكاد نصل الى اوائل العقد الثاني من القرن العشرين حتى يتضح في شعرنا جيل جديد يفهم الشعر ووظيفته وغاياته فهما يقاير فهم مدرسة الاحياء والبيئة التي انفسوى اضطرابها تحت لواء البارودي من امثال شوقي وحافظ ، وهي مدرسة ردت على الشعر العربي ديباجة الشرقة وحرره من القسائل القيود اللغوية البديعية وغير البديعية

الاصصلاح فيها ، لم يكونوا بمنزل عن النائر بهذا «الاتجاه التوفيعي» في الثقافة العربية الحديثة بين القديم والجديد ، تأثراً كانت له آثار بارزة في نتاجهم من الشعر والنقد . ولكن حقيقة هذا الجانب من الاحتذاء الفني والنقدى للموروث قد غابت عن كثير من الدارسين المحدثين الذين لم يروا في شعر العقاد وصاحبه وأفكارهم النقدية سوى وجه واحد ، هو وجه الثقافة الغربية التي شكلت ادواقهم النقدية ، وطبعت آراءهم في الصناعة الشعرية بطابعها الخاص والمتميز . ولا نكاد نستثنى من هؤلاء الدارسين سوى ناقد واحد هو الدكتور عبد القادر القط ، الذي فطن الى هذه الحقيقة في كتابه الرائد «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر» ، فقد تتبع العناصر التقليدية القديمة ، من الصورة الى اللغة والمعنى ، التي تسربت من الشعر القديم الى شعر العقاد والمآزني وشكري خاصة . ولعل ذلك يعود الى تلك الحقيقة ،

وهي قدرة العقاد الخارقة على تمثيل جميع ما يقرأ وهضمه وطبعه بطابعه الخاص بحيث يقطع ما بينه وبين أصوله الاولى التي استقاه منها ، مما يجعل من اية محاولة نقدية للكشف عن النسايب الاصلية لتراث العقاد الادبي والنقدى عملاً صعباً تدق اسراره على كثير من الباحثين . ويظهر ان العقاد نفسه كان واحداً بهذه القدرة العقلية الجبارة التي كانت تميد خلق الاشياء وتركيبها ، لتجعل منها شيئاً جديداً خاصاً به هو نفسه ، فقد عبر عن اعتداده بفرديته واعتزازه بقدرته على الخلق والابداع في مقدمة كتابه « مراجعات في الأدب والفنون » تعبيراً طريفاً بقوله :

« لو ان للخواطر يوم بحث ترد فيه الى مناشئها غلظت انها ستبحث معي في جسد واحد يوم ينفخ في الصور الموعود ، او لمادت معي حيث كنا في الحياة ، ولو كان لها شبه يربطها بآراء المرتين وكتابات الكاتين ، فانها لم عشتها ولحدوتها فلا أتقبلني قائماً بفكرها ، كما لا يستطيع أحد ان يتقبل جسده قائماً بفكره ، او يتخيل رأسه ويديه وقدميه وسائر جوارحه راجعة ، يوم القيامة ، الى جثمان غير جثمانه ... اننى لا احسب تفكير الانسان الا جزءاً من الحياة ونوعاً من الابدوة ، فليس يسرنى ان تنمى الى افكار كل من افكرته هذه الارض من الادباء والعلماء والعلماء اذا كانت غريبة عني ، بعيدة التسب من نفسي ، كما ليس يسرنى ان ينزل كل من في الارض من انبيائهم وبنائهم ، ولو كانوا ابناء سادة او لربة ملوك » .

اما الملاحظة الاخيرة : فتتصلب بموقف الدارسين المحدثين من التراثين الشعري



أقامت بينهم وبين فهم آراء العقاد وتقويمها سدا  
منيعا لا يستطيعون تجاوزه . ولعله من خير  
الأمثلة الدالة على ذلك ، ما يقوله الدكتور  
عبد الحى دياب في دراسته الضخمة « عباس  
العقاد أقدا » :

« وفي هذا الجو الخائق لفردية الشاعر  
وحريته ونسيانه ذاته ومشاعره  
ووجدانياته ، برز هؤلاء الشعراء الثلاثة  
من الشبان ، لأنهم تصافوا ذروا بالحياة  
الادبية والفكرية في مصر ، فانجهت  
انظارهم صوب التراث العالى من فكر  
وحضارة وأدب يعبون منها بنهم شديد ،  
لترتوي نفوسهم الظماى من ذلك التراث ،  
وفي الوقت نفسه قاموا بدراسة التيارات  
الفكرية والادبية المعاصرة في العالم ،  
وخرج هؤلاء الشبان الثلاثة من ذلك كله  
بنورة عاتية ولوعة مضنية في نفوسهم حين  
قارنوا بين تلك التيارات في العالم وبين  
الحالة الادبية في مصر ، فهالهم الامر  
بأدى ذى بدء لان مصر كانت متخلفة عن  
الربح الحضارى والفكرى والادبى  
والعالمى ، واشتدت تلك الثورة عشوا ،  
وهذه اللوعة الحناء ، حينما وجدوا ان  
منابر الادب في مصر يتواها شعراء  
مقلدون ..... ومن هذا الصراع الناشب  
بين طموح هذا النفر من الشعراء واحلامهم  
وبين واقعهم المرير الذى يعيشونه في ذلك  
الوقت ، وهم من الطبقة الكادحة ،  
انهمكوا يحطمون بمعاولهم كل عقبة كاداء  
تصادتهم ، وانكروا اصنام الادب وعلمهم ،  
وظلوا عملا اصلىح منه واوى ، واحداثوا في  
الحياة الادبية دويا هائلا في جراحة منقطعة  
النظير ، ويحمل هذا الدوى في طياته  
تبارا جديدا في مطلع هذا القرن  
العشرين » ا

وبعضى الباحث في وصف هذا الدوى الذى  
احداثته هذه الحركة النقدية حتى ينتهى الى  
عمل اصحابها الاكبر ، « الديوان » الذى اودعوه  
اسرار نظريتهم النقدية الجديدة ، فيقول :

« ويتضح مما تقدم انهم لم يدخروا  
وسعا في سبيل ارساء اتجاههم الجديد  
الذى اتضعت معالها فيما بعد في (المدرسة  
الديوانية) ، وانهم قد استنخدموا من  
الاساليب انظما ، وذلك ليصدم الشعراء  
الذين جهمسوا على التقليد لا يرمسون  
ولا يخفون منه حولا . ومن هنا لم يكن في  
وسع هؤلاء الا ان يستنخدموا مع المقلدين  
الصف في الاسلوب مشوبا بالسخرية  
والتهكم ، وذلك لأنهم كانوا في حالة من  
الياس ونقطة التحول الفكرى الذى ادى  
الى محنة العقل والسريرة ، وذلك قبيل  
الحرب العالمية الثانية ...

وفي تصوراتنا من مواقف هذه المدرسة من  
القديماء واختلافهم فيما بينهم من حيث

كما حررت من الابتذال والاسفاف ،  
ووجهته الى التعبير عن مشاعرنا  
السياسية الوطنية وجوانب حياتنا  
الاجتماعية وعواطفنا الدينية والحرية ،  
وعنى شوقى خاصة بامجادنا الفرعونية ،  
غير انه هو ورفاقه لم ينقلوا الشعر نقلة  
واسعة ، فقد ظلوا متمسكين باصوله  
التقليدية في الصياغة ، وظلوا يمدحون  
الخدوى عباس بينما الشعب من ورائهم  
يكبره الخديوى كرها متصلا في نفسه له  
ولأسرته التى ظلمت مصر وطالما عشت  
بعقولها . بذلك اضطرب التسل الاعلى  
لشعر في نفوس اصحاب هذه المدرسة  
ولم تستطع ان ترد للشاعر حريته  
الصحيحة ، بل قيدتها بملق لعله كان رياء  
كله ونفاقا ، وايضا فانها قيدتها بمقاصد  
الشعر القديم وغراضه ، غير صادرة  
عن عواطف صادقة الا قليلا » .

ثم يستطرد الدكتور شوقى فيوضح دور  
العقاد وزميليه ، اصحاب مدرسة الديوان ، في  
التطور بالشعر ، فيقول :

« ولم تثبت ايدي العقاد والملازنى  
وشكرى ان تعاقبت على مناهضة هذه  
المدرسة متجهة بالشعر وجهة جديدة على  
الصواء ماقرات في الادب القريبة . وكانت  
قد توغلت في قراءة هذه الادب على  
اختلاف شعوبها وادبائها ونقادها ، حتى  
استوت لها صورة من الشعر تغالف في  
خطوطها وظلالها صورة شعر مدرسة  
الاجيا ، والبعث اشد المخالفة ، صورة  
تقوم على ان الشاعر ينبغي ان يعبر في  
شعره عن روح امته وعن نوازع نفسه  
ودوافعها الانسانية ، وعن الطبيعة  
وحقائقها الكونية ، تافضا عنه صور اللق  
والربا . وهو في تعبيره عن روح الامة  
لا يقف عند الظواهر والاسماء والتسواريح  
والاحداث ، بل ينزل الى ضميرها الداخلى ،  
شاعرا بقومه في جميع ما ينظم من  
موضوعات ، حتى في مظاهر الطبيعة  
وعواطفه الانسانية العامة . وهي صورة  
لا بد ان تصود للشاعر فيها حرته ،  
للايتقيد بالصياغة القديمة ولا بنقوشها  
الزخرفية ، انما يتقيد ببدء المصانى في  
عباراتها الصحيحة التى تستوفيها ،  
وايضا لا يتقيد بقيود القوافى الثقيلة  
المرعوفة في القصيدة المربوطة ، بل لابس  
احيانا من المغايرة بين القوافى ، بل لمانع  
من ان ينظم من الشعر المرسل اذا وجد  
ذلك اكثر وفاء بمقصده » .

وفد كثرت مثل هذه الاحكام كثرة لافتة في  
اقوال الدارسين الآخرين خاصة من تلاميذ  
العقاد ومريديه الذين تحولت على ايديهم  
الاحكام النقدية الخالصة الى مصيبة نقدية ،

« ... ان هذا العقاد او هؤلاء العقاد مزاج من الشاعر والفيلسوف والريفي والمعلم والروائي ، ولكن شاعرية العقاد هي سلطان هذه الجماعة ، ورئيس هذا البرلمان من الكتابات التي يهيم على امرها ويصدها جميعا بنشاطه ، وان كل يقول عليها كما يقول عليه دون عدوان ، فكل منها حظها في كل عمل بالقدر اللازم . وفريقته عالية شاملة لأتقيل التخصص ..... فهو يختار من الموضوعات ما يتعاشاه غيره ، وقد يختار موضوعا اختاره غيره قبله او بعده ، فتراه يقتسم المنع جوانبه التي لا يفرز غيره بنفسه فيجترى على افتتاحها . وقد يذلل صوبها هذه الجوانب المنع بأسر جهد كما يذلل الجوانب المفتوحة ، ولذلك نجد في كتاباته من هذا ذلك ما لا نجد في كتابات أحد غيره من شيوخ ادبنا وناشئهم . فمن أمثلة تفرد بهوضعاته تفرقه في شيا به بين الجمال والجلال كما نرى في هذه المختارات ، وأحاديثه عن الفنون وأهلها كالتصوير والتجميل والرقص والموسيقى والفن ، والعملة الموقفة على شوقي في وقت كمت فيه الإقواء إلا عن التناء عليه ... »

٢ - يتمصب لمكانته في عالم النقد الحديث بقوله :

« فقد كتب العقاد أبو النقد الحديث الواف الصلحان في النقد بامامة الأدبي منه بخاصة ، ولكنه ، كتاب معظم الملحن الكبير من أصحاب الرسائل العظمى ، اعتمد أكثر ما يعتمد على ضرب الأمثال لبيان منهجه وتقدير أصوله خلافا ... إن العقاد هو أول نقادنا المدللين وأجهرهم صونا وأوضحهم سيلا وأبسطهم أنسا وأوسمهم ثقافة وأحياتهم شعورا ، وأعظمهم فكرا وأبسطهم تصيرا ، وهو وحده الذي يد صاحب منهج في الأدب والنقد والفلسفة فيما وراء الطبيعة والصرفة والقيم ومنها الاستيقا Aesthetics ، وقد نادى بدعوته قبل أدبائنا بسنوات ، ثم تبعوه ولكنهم لم يبلغوا ما بلغ في الأدب والنقد والفلسفة والشعر ... »

ورلى هذا النحو تجرى سائر الدراسات الأخرى التي عرضت لنرات العقاد الأدبي ، متخذة من تردد بعض المسلمات الشائعة أساسا لتحليل أعماله وأصدار الأحكام التقييمية عليها - وهي سمات نستطيع تلخيصها في مبادئ هما الأصول والجدد .

وعدا كله ، مكانة العقاد الأدبية ، وتنوع ثقافته ، وفردته على تمثل ما يقرأ ويفهمه ، واجتماع تدارسين على أطراف أدبه ، وتمصب لثأليه ومريديه لإصالة أفكاره وجددها ، قد

الطابع والأمزجة ونظرتهم إلى الحياة ، يذكرنا هذا الموقف بعوقف شعراء البحرة في الأدب الإنجليزي ، وموقفهم منسج سبهم او عاصريهم من الشعراء او النقاد - وتمثل هذه المدرسة في كوليدج ووليام هازلت وروبرت براوننج - وموقفهم ممن سبقهم او عاصريهم من الشعراء والنقاد ... »

وقد بلغت هذه العصبية لشخص العقاد وثقافته ونقده مداه في مقدمة طويلة كتبها أحد مريديه ، هو الأستاذ خليفة التونسي ، لكتابه «فصول من نقد العقاد» - وهو كتاب تتركز قيمته العلمية في أنه يجمع بين دفتيه نماذج متنوعة ، قد رتب ترتيبا جيدا من كتابات العقاد النقدية ، خاصة من مقالاته التي كان ينشرها في الصحف والمجلات الأدبية على أيامه ، والتي لم يتيسر جمع أكثرها بعد في كتاب . ونقف ، هنا ، عند نقول مختصرة من هذه المقدمة ، أو المقدمة ، لنرى إلى أي مدى يمكن أن يحول الحب والاعجاب بين الكاتب وبين مراجعة آراء من يدرسه أو يؤرخ له من الأدباء الكبار ، وهو لون من العصبية الهوجاء التي شاعت في البيئات الأدبية القديمة والحديثة ، وكانت منبعا لكثير من الاحتكام النقدية الجائرة على نحو ما نرى في موقف القدامى من شعر أبي نواس وأبي تمام والبحثري والمنبني ، وموقف أصحاب الديوان من شعر شوقي وحافظ وعبد المطلب وشكري ، وأدب طه حسين والرافعي والمنفلوطي ... ونختار من هذه النصوص الكثيرة بعضها بمعا شخصية يعكس انبهار الأستاذ خليفة التونسي بشخصية العقاد وعصبرته الأدبية ، وهو انبهار كما قلنا كانت له آثاره السلبية على عقم آرائه في عبقريه العقاد ومقاييسه النقدية :

١ - فهو يصف قوة شخصيته ومظمة عقله بقوله :

« ان العقاد لا يقدم إلينا من الأفكار ما تعارف عليه الناس أفرادا وجماعات ولو كان حقا ، ولا ما يصده فكر من مقررات غيره لا قام عليه منه من صاعد التزاهين المنطقية ووكسته الملاحظات والتجارب العلمية . ولا يقدم إلينا الفكرة من مبتكراته وليته يومها ولو أبدا ألف برهان منطقي وألف ملاحظة وتجربة علمية . انما تبث الفكرة في قريحته بلوة ، ثم تشب جلورها فيها كالجنين في مستقره ، ثم تحصل أيامها بإيامه ، وتمتد سيرة حياتها مع سيرة حياته ، وهي خلال ذلك تتغلى بكل ما يتفق من وجدانه من احساسات والمفكر وعواطف وأخيلة ، وكل ما يمتلئ فيه من هموم وأشجان ... ولا تزال تنمو وتكبر وتتغلل من طور إلى طور ، معانية كل ما يعاين من مواجد ... ثم تأتي المناسبات عن أي طريق فما هي إلا الإشارة بسيرة بعد مراجعة عاجلة قصيرة حتى يتم ميلاد الفكرة في صورتها الأخيرة . »

فأثنتها من الشعر وهنون الكتابة الأخرى، ولا أخفي، إذا قلت أن هازلت هو اسماء هذه المدرسة كلها في النقد، لأنه هو الذي هدانا الى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتاب ومواضع المقارنة والاستشهاد... وهذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزي ولكنها مستفيدة منه مهتدية على ضلله... ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزي الأمريكي بين أواخر القرن الثامن عشر وبوائل القرن التاسع عشر هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوة والمجاز، أو هي التي تتألق بين نجومها أسماء كزليل، وجون ستيوارت ميل، وشيللي وبايرون، ووردز ووث، ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية، وهي مدرسة براوننج وتينسون وأمرسون، ولونجفلو، وبو، ووتيمان، وهاردي، وغيرهم ممن هم دونهم في البرجة والشهرة، ولقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير الى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه، ولكنه كان سريل التشابه في المزاج واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والفناء، أو هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والأدب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل... وخليل مطران من جيل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم... وهو علم وحده الى جيله ولكن لم يؤثر بعبارته أو بروحه فيمن أتى بعده من المصريين، لأن هؤلاء كانوا يظلمون على الأدب العربي القديم من مصدره ويظلمون على الأدب الأوروبي من مصادره الكثيرة ولاسيما الإنجليزية، فهم أولى أن يستفيدوا اللغة من الجاهلين والخضرمين والعباسيين... وليس للاستاذ مطران مكان الواسطة في الأمرين، ولاسيما عند من يقرأون الإنجليزية ولا يرجعون في النقد الى موازين الأدب الفرنسي، أو الى الاقتداء بروسو ولامرت وغيرهم من أمراء البلاغة في إبان نشأت مطران... ولابد أن يلاحظ أن شعراء مصر الجدد بعد جيل شوقي وحافظ ومطران كانوا جميعا من دارسي الإنجليزية أو دارسي الأدب الأوروبية من طريق اللغة الإنجليزية. ولعل الأمر الذي أحسنه في الثقافة المصرية هو الذي جنح بالاستاذ مطران الى ترجمة شكسبير والعناية به أكثر من عنايته بكتاب الشعراء الفرنسيين، فهو مصاحبه شوقي قد تأثر بنقافة العقيل الناشئ بعدهما في مصر ولم يؤثر فيهما

قد أغرت هذه الاعترافات بما فيها من اسراف وتكرر واحدا من مبادئ العقاد، هو

حالت دون مراجعة أفكاره مراجعة علمية صحيحة، وجعلت من أية محاولة لردمها الى اصولها التي أخذت منها مغامرة خطيرة، ذلك أن الفكر الأدبي الحديث في العالم العربي لم يبرأ بعد من دؤوبين بلحان عليه منذ زمن طويل مضى، هما العصبية وتعميم الأحكام، وهما داءان قد جملا من النقد تقريبا ومدبجا حيناً، وتهجما وتجرىبا حيناً آخر، أكثر منه وسيلة لتفسير الأعمال الفنية وهداية المتلئين الى فهم اسرارها الجمالية. ولكن على الرغم من ذلك كله سندخل الى عالم عبس محمود العقاد النقدي، في محاولة علمية صادقة لمراجعة آرائه في نقد الشعر وردمها الى اصولها من النقد العربي القديم والأوروبي الحديث.

### ( ٢ )

وعلى الرغم من أن الأستاذ العقاد قد خلف تراثا نقديا ضخما، فإنه لم يسط فيه نظرية في نقد الشعر بسطا علميا محددا، وإنما عرض لقضايا هذا الفن عرضا عاما، أن شخص شيئا فانما يشخص ثقافة واسعة، ومغلا جامعا لا يكاد يقع على فكرة هنا أو رأي هناك حتى يجيء به وينظمه في سلسلته الذهبية التي طالت وثقلت. وبذلك استحال كتاباته الى متحف للآراء والأفكار والقضايا النقدية التي تنوع اصولها وتحالفت فلسفاتها. ومن ثم فإن قارئ هذا التراث النقدي قد يعجب بمقدرة العقاد على الجمع والاستيعاب والتنوع، أو قل قد نزوع هذه القضايا والآراء، ولكن في ذاتها بوصفها أفكارا مستقلة من تراث العقاد النقدي لا عناصر متكاملة في نظرية محددة. فإذا حاول أن يلم شتاها، يوفق بين قضاياها في «كل نقدي واحد، أن يصح هذا الوصف، يؤلف نظرية متكاملة ذات لطفة فنية محددة، وجد نفسه عاجزا عن التوفيق بين هذا السيل من الآراء والفلسفات التي تنتمي الى مدارس متخالفة. ومالنا نريد في كلام العقاد نفسه وكلام مريده ما يؤيد ذلك ويؤكد، فهو يقول في كتابه: «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» واصفا سمة اطلاعهم ومدلا بتنوع ثقافتهم:

«الجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين ماسبقها في تاريخ الادب المصري الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على اطراف من الادب الفرنسي، كما كان يقبل على ايداء الشرق. الناشئين في أواخر القرن الثامن عشر وهي على أيغالها في قراءة الإبداء والشعراء الانجليز لم تنس الأتقان والطين والروس والاسبان واليونان والفرس المتقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق

● « وبهذا الفهم المهمة التساقط أزاء شخصية الشاعر نرى العقاد يطبق منهج سانت بوف (١٨٠٤ - ١٨٦٩)، ذلك لأنه كان يبحث في الإنتاج الأدبي لا من حيث دلالاته على المجتمع فحسب ، ولكن من حيث دلالاته على مؤلفه .... »

### (٣)

وهذه كما قلنا أمثلة قليلة من كثير يواجهنا في صفحات الكتاب المختلفة ، ولم نسق هذا الحديث عن ثقافة العقاد الغربية لأننا ننكرها أو نتشكك فيها ، وإنما نقناه لفتاة يعينها أو التدليل على هذه الحقيقة ، وهي أن العقاد وتلاميذه ودارسيه قد اغفلوا الإشارة إلى أصول ثقافته من النقد العربي القديم اغفالا كثيرا ، يحمل كما قلنا من قبل ، من ليست له معرفة وثيقة بنصوص النقد القديم على تبرة العقاد من الأخذ بها . ولا يعني ، إلا على الأقل ، أن نقف عند هذا الأسراف وتلك المبالغة في وصف العقاد لثقافته ، أو نحاسب خليفة التونسي وعبد الحمى دياب على تصديهما وسذاجة موقفهما من نراث العقاد النقدي ، على طريقة بعض المقدام الذين كانوا يجهلون أنفسهم في رفع مظنة السرعة والإعارة عن خصميين لهم من الشعراء ، ولكن يعني ، للفصل في هذه القضية على نحو يرضى ويرى . أن نستخلص في دقة تلك المبادئ والقضايا النقدية الصامدة التي كثر حديث العقاد عنها في مقالاته ومقدمات دواوينه ، وهي حصيلة هذا اللون من النقد الذي قلنا أن العقاد كان يتجه فيه إلى «التنظير» أكثر من اتجاهه إلى التحليل والتعليل .

والناظر في تراث العقاد النقدي يلاحظ أنه يدور على اختلاف قضاياها وتنسوع أفكاره . حول أصليين هما : العاطفة والصق ، ومن هذين الاصليين نبت ، أو فل تشكك ، نظرة العقاد النقدية إلى الفن الشعري وقضاياها الفنية والموضوعية ، ووظيفته في الحياة ، واملته بمنشئه ، وتثيره بطروف البيئة العامة والخاصة من حوله .

### (١) العاطفة :

وقد عبر العقاد عن تلك الطبيعة الوجدانية للشعر تعبيرا طريفا في هذه الأبيات :

الشعر من نفس الرحمن مقبض  
والشاعر اللذ بين الناس رحمن !

والشعر السنة تلغى الحياة بها  
إلى الحياة ، بما يطويه كتمان  
لولا القريض لكأنت وهي فائسة  
خرساء ليس لها بالقول نيسان

الدكتور عبد الحمى دياب ، ينتج آراء العقاد النقدية ووردها إلى أصول غربية مختلفة ، فلسفية وعقدية ، لا في اللغة الإنجليزية وحدها ، بل في اللغة الفرنسية التي رأينا العقاد ينكر أخذها عن أديها . فلم يسكد يترك للعقاد رأيا أو فكرة نقدية إلا تعقبها في هذا الأدب أو ذاك ، حتى بدا نقد العقاد كتوب مهليل كثير الرقاع . وهو يظن أنه بذلك يطرق العقاد ويعلى من قدره ، حين يبرهن على معرفته الواسعة بالثقافات الأوروبية الحديثة . ونستطيع أن نجد في هذه الفقرات القليلة ما يؤكد هذا الاتجاه الغالب في كتاب «العقاد ناقد» .

● « وفي تصورنا أن فهم العقاد للشعر والفن يدركنا برأي . ورددون . حين ذهب إلى أن الشعر أعمق ألوان الكتابة فلسفة ، وأنه يشهد الحق . ولا يعني ورددون بالحق ذلك الحق الذي يرتبط بفرد من الناس أو يمكن من الأرض ، ولكنه يقصد الحق العام ذا الأثر الفعال ، ( فهو ) يقول : نعم ، لست أهني بالحق الذي يعتمد صدقه على برهان خارجي عنه ، بل القصد الحق الذي تسكبه العاطفة في القلب حيا نابضا » .

● « ... بلغ العقاد على فكرة تتمثل في أن نستمد العاطفة وقودها من داخل النفس لكي تكون صادقة ، وأن الشاعر حين تكون عاطفته جياشة فإنه يعبر في من المحسنات في قصائده لأنه يستغنى عنها بعاطفته التي تدور في داخل نفسه فينثف هذا المورد في شعره .

وفي تصورنا أن العقاد يلتقي مع الناقد الإنجليزي « وليام هازلت » في اعتماد الشعر على العاطفة ، إذ ذهب « هازلت » إلى أن الشعر هو لغة الخيال والمواطف لأنه يتصل بكل شيء ولذا في الإنسان .... »

● « وفي تصورنا أن هذا المنهج في دراسة الشخصيات قد نظر فيه العقاد إلى منهج « بلوتارك » أو دراسة الملوك ، ذلك أن بلوتارك ذهب في مقدمة دراسة الإسكندر إلى أنه ليس من غرضه أن يكتب حياة الإسكندر أو القيصر الذي فهم « بومبي » ولابد أن يكون المصحا لدى القراء أن غرضه ليس هو كتابة التاريخ بل الحيوان .... »

● « والعقاد في تعريفه هذا للأدب يلتقي مع « شيلي » وغيره من الشعراء الناقد في نظريته للعقيدة الشعرية ، وهي أحد اجناس الأدب .... »

مادام في الكون دكن للحياة يرى  
ففي صحائفه للشعر ديوان !

« فالشعر ، فيما يقول العقاد ، نشأة من  
نشأت الروح الالهية ، نشأة تفتح للشاعر مفاتيح  
النفس الإنسانية ، كي يحولها الى انشيد  
فياض بالاحاسيس والشاعر ، انشيد يتلقاها  
عنه الناس وكأنها فصلت من نفوسهم ، او قل  
كانها الحياة تخاطب الحياة ، او - بمباراة  
ادق - كأنها نطق الشاعر لا عن نفس واحدة ،  
وانما عن جميع النفوس .... »

ولقد كان لفظة هذا الجانب من العاطفة على  
شعر المازني وشكري اثره في حماسة العقاد له  
وتبني الدعوة اليه وتفسيره في كتاباته .  
وينضح ذلك من مقدمتين احدهما لديوان  
شكري والاخرى لديوان المازني ، تمدان وثيقتين  
تقدمتين على اتجاه ومقاييسه ، فقد حرص  
فيهما على إبراز تلك الصورة التي كانت قد  
استقرت في نفوس هؤلاء الشعراء الثلاثة عن  
الشعر الوجداني وتفسير اثره النفسي  
والعنوي .

ويستهل العقاد تقديمه لديوان شكري بقوله:  
« ليس الشعر لفوا تهللى به القرائح فستفاهه  
المقول في ساع كلالها وهتورها ... » أما الشعر  
حقيقة الحقائق ولب الباب ، والجوهر الصميم  
لكل ماله ظاهر في متناول الحواس والفعل ،  
وهو ترجمان النفس والنائل والأمين . » ثم  
ينتقل الى وصف الطبيعة الوجدانية الفالية  
على شعره فيقول : « اليوم يتلقى قراء العربية  
هذا الجزء الثاني من ديوان شكري فيفتقون  
صفحات جمت من الشعر الهائين ، ويرون في  
هذه الصفحات نظرة المتبر ، وسجدة المأبد ،  
ولحة العاشق ، وزهرة المتوجع ، وصبيحة  
الفاص ، ودعوة الحزين ، وانسامة السحر ،  
وبشاشة الرضا ، وهبوسة السخط ، وفطور  
الباس ، وحرارة الرجاء ، ويرون فيها الى  
جانب ذلك من روح الرجولة ما يكلم تلك الاهواء  
ويكفكف من غلوائها ، فلا تنطلق الا بما ينبقى  
من التعامل والثبات . ان شعر شكري لا ينحدر  
انحدار السيل في شدة وصفه واتسباب ،  
ولكنه ينسبط اتسباط البحر في عمق وسعة  
وسكون » .

وقد تكرر الحاج العقاد على الصلة الوثيقة  
بين الشعر والوجدان ، في مقدمات دواوينه  
ومقالاته المجموعة في كتابيه « مراجعات في  
الأدب والفنون » و « مطالعات في الكتب  
والحياة » وفي غيرهما من كتبه الاخرى ....  
- فهو مثلاً يعلق على أبيات اسماعيل صبري  
في الغزل والتقصيب التي يقول فيها :

يا لواء الحسن احزاب الهوى

ايقلضوا الفتنة في ظل القواء

فرقتهم في الهوى لاراهم

فاجمعي الامر وصوني الايراه

ان هذا الحسن كالماء الذي  
فيه للانفس رى وشفاه

لاتلودي بعفصنا عن ورده  
دون بفض واعلى بين الظلواء

بقوله : « فهنا ، ذوق وكياسة ، وليس هنا  
عشق وحرارة . ولن تذكركنا هذه الابيات بعاشق  
يهوى معشوقا يقف عليه نفسه ويطلب اليه ان

يقف نفسه عليه ، وانما تذكركنا بتدبير فاهري  
في سهرة من سهرات الطرب ، يلتف مع صحبه  
بغاية او مغنية يتلطف في الزلفى اليها والثناء  
عليها ، ولا يشعر من وراء ذلك بلوعة ولا غيرة  
من المنافسين ، فتامة منه بالراحة بين الاحزاب  
«والمدل بين الظلواء» .

ويتابع العقاد في كتابه « شعراء مصر وبشائهم  
في الجيل الماضي » نقد نماذج اخرى من غزل  
اسماعيل صبري لينتهي الى هذا الحكم العام  
الذي يرفض فيه ما يسميه بـ « ادب الدوق »  
الذي يقتصر الى العواطف ويقوم على التلطف  
العام فيقول :

« ولقد اخذنا على هذا اللون ما اخذنا  
مرات بعد مرات ، ولقلنا انه لا يصلح  
مسبارا للفن الصحيح لانه لا يصلح مسبارا  
للحياة الصحيحة ، وان « التلطف  
العام » شيء غريب في لحظة من اللحظات  
او حالة من الحالات ، ولكنه ليس هو  
الحياة في اعماقها ولا هو الشعور في مثله  
الاعلى ، فليس التعبير عنه اذن هو كل  
ما نطلبه من الشاعر ، ولا الرجوع اليه  
هو كل ما يبركه الناقد . وهذه حقيقة  
سهلة ناصعة السهولة يحجبها الايحاء  
النفس وحده عن فهمت نفوسهم وكنت  
طباغهم وحسبوا انهم مثل الدوق  
والشاعرية لانهم يحفلون ما يحفلون ،  
ولا يصحون الا ما يحسون . وثو علموا  
انهم مبتلون بالمي ، مصابون بالكلال ،  
لا شمسحوا حين ينبغي ان ينظروا ،  
ولا تقلدوا حين ينبغي ان يلتمسوا المعرفة  
وينهضوا الى السؤال » .

ولا يختلف هذا الكلام في شيء عما كان ينادي  
به «شكري» من قبل ومن بعد ، وبحققة  
في اشعاره اننى لاشك في اثرها العظيم في  
مقاييس العقاد والمازني النقدية ، فهو يقول  
واصفا وظيفة الشاعر الفنية والعملية بان  
الشاعر ليس هو الذي « يملأ اذهان قومه  
بالمعاني والآراء الجليلة ، وانما الشاعر (هو)  
الذي يملأ قلوبهم بالرغائب الجديدة ، والذي  
يقوى عواطفهم ، لان العواطف هي القوة المحركة  
في الحياة .... »

ويقول مصدا اصول الشعر في ثلاثة  
عناصر هي : العاطفة والخيال واللوق ،  
ان من كان شعره فستيل الخيال الى

مستقلة . ولعل ابن قتيبة من أوائل هؤلاء النقاد الذين وثقوا من الصلة بين الشعر والعاطفة ، ولدنيا ناصن بشرحان اتجاهه ، يفسر في الأول عملية الإبداع الفني تفسيراً عاطفياً بقوله :

● «..... ولشعر دواع تحت الطبع، وتبعث المتكف، منها الطمع ومنها الشرف، ومنها الشراب ومنها الفسرب ومنها الغضب . وقيل لعلية أي الناس اشعر ، فأخرج لساناً دقيقاً كأنه لسان حية فقال : هذا إذا طمع .... وهذا عندى قصة الكمية في مدحه بنى أمية وآل أبي طالب ، فانه كان يتسبح وينعرف عن بنى أمية بالركى والهوى ، وشعره في بنى أمية أجود منه في الطالبين، ولا أرى طة لكان إلا قوة أسباب الطمع وإثثار النفس لعجل الدنيا على أجل الآخرة ....» .

● ويفسر في الثاني هذه التركيبة الغريبة من الإغراض في القصيدة القديمة تفسيراً يعتمد فيه على «العاطفة» اعتماداً واضحاً ، فيقول «سمعت أهل الأدب يدكرون أن مقصد القصيد إنما أتينا فيها بذكر العيار واليمن والآثار ، فيكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليحبل ذلك سياً لذكر أهلها الظلمين منها، إذ كان نازلة العهد في العلول والظلم على خلاف ما عليه نازلة المرء ، لانتقامهم من ماء إلى ماء ، وانتقامهم الكلا وتدمهم مسالط الفيت حيث كن ، ثم وصل ذلك بالتشبيب فشكا شدة الوجد وآلم الرقاق ولوط الصباية والشسوق ليحمل نحوه القلوب ويعرف إليه الوجوه، وليستمدى أصفاه الأسجاع ، لأن التشبيب قريب من النفوس لانت بالقوب ، لا حمل الله في تركيب العباد من محبة الفضل والذم النساء ، فليس يكاد أحد يظن من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وفاربا فيه بسهم حلال أو حرام . فلذا استوفى من الأصناف إلى الاستماع له عقب بإيجاب الحقوق ، وحل في شعره وشكا التشبب والسهر وسرى الليل وحر الهجرة وانفاد الرحلة والبحر ، فلذا ظم أنه أوجب على صاحب حق الرجاء ولذمة التأميل وفرر عنده ماناه من المارة في السحر ، بدا في المبح فتمت على الكفاية ، وهزه للسماح وفضله على الأشياء وصغر في قصده الجزيل .» .

ولاشك التقدير لثراء النقد النقدي خاصة ، وزمالية مامة ، في أن هذين النصين ، على الرغم من النزعة التفريرية والنظامية القالبة عليهما ، قد أحلا في نقد العقاد وشكرى والمآزنى ، ليؤلفا بعض هذه المبادئ التي تربط بين الشعر والعاطفة (الوجدان) أو تفسر عملية

شعره صئيل الشلن ، ومن كان ضيف الواضف إلى شعره ميتاً لا حياة فيه ، فإن حياة الشعر في الإيالة من حركات تلك العواطف ، وقسوته مستخرجة من قوتها ، وجلاله من جلالها ، ومن كان شعره سقيم اللوق ، أتى شعره كالجنين ناقص الخلقة .

وقد بلغت حماسة «شكرى» لهذا الجانب الوجداني في الشعر حدا جعله يطلب ، في لغة تعليمية مباشرة ، من الشاعر أن يتعرض لا يعيح فيه انعواطف والماني الشعرية ، وأن يعيش عيشة شعرية موسيقية بقدر استطاعته . وينبئ أن يعود نفسه على البحث في كل عاطفة من عواطف قلبه ، وكل دافع من دوافع نفسه ، لأن قلب الشاعر مرآة الكون ، فيه يصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة ، أو قبيحة مردودة وضيعة . . . . . وقد لخص شكرى جوهر هذا الاتجاه الوجداني في بيت من الشعر جعله عنوان ديوانه الأول الذي أصدره في سنة ١٩٠٩ ، وهو :

ألا يا طائر الفردو

س أن الشعر وجدان

والمهم أن إيمان الشاعر بهذا المذهب الوجداني وصدوره عنه في قصائده قد ترك بصماته واضحة على اتجاه النقد النقدي كما قلنا . كما دعاه إلى رفض فكرة الإغراض الشعرية والتسوية بينها ، واعتبارها وسائل موضوعية مختلفة للتعبير عن عواطف الشاعر ، فيقول العقاد :

« ليس شعري الصاطفة باباً جديداً من أبواب الشعر كما ظن بعضهم فانه يشمل كل أبواب الشعر . وبعض الناس يقسم الشعر إلى أبواب منفردة فيقول باب الحكم وباب الفزل وباب الوصف . . . الخ ولكن النفس إذا فاضت بالشعر أخرجت ماكنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة ، فان منزلة المسام الشعر في النفس كمنزلة الماني في العقل ، فليس لكل معنى منها حجرة من العقل منفردة ، بل أنها تتأوج وتتوالد منه ، فلا رأى لمن يريد أن يحبل كل عاطفة من عواطف النفس في قصص وحلها . . . . . وهناك فئة تريد من الشاعر أن يكون أكثر شعره تكلفاً للعكمة فيأتي بأمثال من بطون الكتب وإفواء العامة نصلها حق ونصلها باطل ، ثم يصوغها شعراً من غير أن يكون قد أحس لها في ذهنه ، ولا شعر بقمتها . . . . . وإنما حكمة الشاعر تبدو في كل قسم من المسام شعره سواء في فن الفزل أو الوصف أو الرثاء » .

والعاطفة ، من المبادئ النقدية التي انتشل بها النقد القديم وأن لم يفرودوا لها بحوثاً

الإبداع الشعري ، والوحدة العضوية ، والصدق الفني والموضوعي .

ولم يحد العقاد ، فيما نعتقد ، آراء ابن قتيبة وحده ، وإنما كان يحتل آراء غيره من النقاد القدامى من أمثال قدامة بن جعفر وابن رشيق وحازم القرطاجني وغيرهم ممن تغلب النزعة المنطقية التقريرية على مناهجهم النقدية ، وتشابه آراؤهم وأفكارهم مع آرائه وأفكاره تشابها لا يدع مجالاً للشك في حقيقة هذا الاحتذاء على نحو مأسوف لرى .

ونعتقد أن الحاح العقاد على « العاطفة » واعتبارها أسلاً من أصول الفن الشعري ، يعود في الحقيقة إلى تأثيره باعتقاد قد أخذ ، منذ فترة طويلة مضت ، يسيطر على عقول النقاد القدامى ويوجه أحكامهم على الشعر العربي القديم . هو أن هذا الشعر يقتصر إلى عنصرى العاطفة والصدق الفني بسبب استمرار سيطرة عدد من الإغراض التقليدية على بناء القصيدة القديمة من جهة ، وانحراف الشعراء بفهمهم إلى التكسب الخالص واحتذاء معاني السابقين وصورهم وأساليبهم من جهة أخرى .

ويحتاج هذا الاعتقاد إلى تصحيح ، ذلك أنه قد تأسس على فهم ضيق لمعنى « العاطفة » في الشعر ، ولوظيفة المديح الفنية والعملية - فالعقاد وكثير غيره من النقاد المحدثين ، يرون « العاطفة » في تعبير الشاعر من تجاربه الشخصية وحدها ، مع أن الشاعر يستطيع أن يكون ذاتياً ووجدانياً حين يعبر عن تجارب الآخرين وعواطفهم ، ويصور مظاهر الحياة من حوله تصويراً واقعياً بمشكلات عصره الإنسانية والاجتماعية . وقد كان لفظة النظام القبلى على طابع الحياة السياسية في العصر الجاهلي أثره في ارتباط الشعر الجاهلي بالتعبير عن نشاط القبائل في حياتها الفردية وفي علاقة بعضها ببعض ، سلماً وحرباً ، وتحالفاً وصراعاً ، في سبيل القيم المادية والاجتماعية التي كانت محورا للحياة حينذاك . على أن تلك الوجوه ، وتلك العلاقات في سلمها وحربها ، لم تبلغ حد السياسة بمعناها المعروف ... لذا ظل الفرد وبقى الارتباط بذلك الكيان الاجتماعى القبلى المستقل ، برغم ما قد يكون له من انتماء إلى كيان أكبر كالخطاطية والمدنانية ، ولم يحس الشاعر الجاهلي بحدود تفصل حياته الفردية وتجاربها الخاصة من حياة قبيلته وتجاربها ، كما يحس « المواطن » في « دولة » تميز فيها السياسة ونشاط الجماعة ومشكلاتها عن نشاط الفرد في حياته الخاصة . وهكذا قامت القصيدة الطويلة ، في الغالب ، على المزج بين ما يبدو أنه عواطف ذاتية خالصة وبعض أمور القبيلة في الحل والترحال ، والحرب والسلام ، والقحط والرخاء ، والحق أن تلك المواطن الداتية لم تكن بعيدة عن أمور الجماعة ووجوه نشاطها ونمط حياتها الحضارية . فلم يكن النسيب والوقوف على الأطلال والرحلة ألا تعبيراً من

خلال التجربة الفردية من القضايا الوجدانية والروحية والحيوية للجماعة ، ولم يكن مادرج الدارسون على تسميته « غرض القصيدة الأولى » إلا تصوراً لمشاركة الفرد في أمور تلك الجماعة مشاركة مادية ونفسية : فالنسيب والوقوف على الأطلال ، ووصف الرحيل والظلمات ، صور متكاملة لشعور عام بالقد ، لم يكن خاصاً بالشاعر وحده ، بل كان شيئاً من مصير حياة الجماعة نفسها . والبطولات والأيام والوقائع لم تكن مجداً للجماعة وحدها ، بل كانت فخراً ذاتياً لكل فرد من أفرادها . لذلك تحدث الشاعر عن أبطال قبيلته كأنه يتحدث عن نفسه ، ووصف انتصاراتها ومفاخرها ، سواء شارك فيها أم لم يشارك ، كأنها من مقومات وجوده الذاتي ، ومن هنا كانت القصيدة الجاهلية التي تبدو متعددة الإغراض هي في حقيقةها كيان متكامل في جانبها النفسى والفنى .

وكما كان الشاعر الجاهلي يعبر عن ذاتيته من خلال تعبيره عن « ذاتية » قبيلته ، فقد كان الشاعر الإسلامى والأمرى والعباسى يعبر ، هو كذلك ، عن هذه الذاتيه من خلال تسجيله لأحداث البيئة السياسية والاجتماعية : ومديحه لرجلائها ، فقد كان قد تم بفضل الإسلام خلق ما يعرف بالشعور القومى العام بين أبناء القبائل العربية بعضهم وبعض من جهة ، وبينهم وبين أبناء الأمم المفتوحة من جهة أخرى ، عن طريق تأصيل كثير من القيم الأخلاقية والاجتماعية اللازمة لاستقرار شعب متنامك متحضر ، وفي التمكن لولاء دينى عام أخذ ، منذ ظهور الإسلام ، يحل محل العصبة « القبلية » في توثيق الصلة بين أفراد المجتمع الإسلامى الجديد . ومن ثم فإنه يجب على الدارس أن يفتن إلى هذه الحقيقة ، وهى أن الشعر الأموى والعباسى يعبر عن فهمه وتفسيره والكشف عن ذاتية الشاعر فيه من طريق أحكام الصلة بين الشاعر وظروف البيئة من حوله ، سياسية كانت أو دينية أو اجتماعية . ومغزى ذلك كله أن فهم « العاطفة » هذا الفهم الذاتى الضيق ، من شأنه أن يخرج بالشعر من دائرة « التعبير الوجداني » لأن الذى يعول عليه هو امتزاج تجربة الفرد بتجربة الجماعة ، بحيث تصبح هذه التجربة ذاتية وجماعية في آن واحد ، وقد فطن العقاد في إحدى مقالاته إلى هذه الحقيقة . حقيقة احتفال الشعر بما يعرف بالمواطن الجماعية أو الإنسانية ، تلك التى يعبر الشعراء عن طريقها عن عواطفهم الذاتية ، ولكنها فطنة الجدل المنطقى أكثر منها فطنة التحليل والتفسير .

#### (ب) الصدق :

وعلى الرغم من أن المفاد لم يتحدث عن مفهومه لصدق في الأدب حديثاً مباشراً ومفصلاً ، فإن إشاراته الكثيرة ، المباشرة وغير المباشرة إلى هذا المقياس النقدى ، يمكن - إذا ما جمعت وضم بعضها إلى بعض - أن تلقى

ويتابع العقاد حديثه في هذه المقدمة القيمة مصورا طبيعة هذا الصدق الداخلي والفني بقوله :

« حسب الأدب المصري الحديث من روح الاستقلال في شعره أنهم دفعوه من مراعاة الإمتحان التي عرفت جيئة زما ، فمن تجد اليوم شاعرا حديثا يهيم بمسويود ومانفص يديه من تراب البيت ، ولن تراه يطري من هو أول ذاميه في خلوته ، ويقلد في هجو من يكره في سريره ، ولا وافصا على المراهق يودع اللطاب ويستقبل الآيب ، ولا متمصفا للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضائته . وما بالقليل من هسله أرواح الشمساء في الأدب أن تجهز على أدب الموابرة والتزلف ينشأ أو تردحا ال وراه الأشعار ، بعد الذ كانت تنشده في الأشعار وينشأ بها في صهوة النهل» .

ولانتخف آراء العقاد تلك في المصرية والصدق الفني والخلق عما نجده في أقوال الجاحظ وابن قتيبة وابن رشيق التي نجتزئ منها هذه النصوص الدالة :

١ - يقول ابن قتيبة في مقدمة « الشعر والشعراء » مهاجما الشعراء المحدثين الذين يزيفون تجارب القدماء الفنية :

« فليس لتأخر الشعراء أن يخرج على ملهيب المتقدمين ، فيقف على منزل عامر أو ينشأ عند مشيد البيان لأن المتقدمين ولفوا على المنزل الدائر والرسم العالي ، أو يرحل على حمار أو يفل ويصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبحر ، أو يرد على المياه المصداق الجوازي ، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي ، أو يقطع إلى الممدوح مشابت الآسي والترجس والورد لأن المتقدمين جروا على قطع نبات الشج والحنوة والعرارة » .

٢ - ويقول ابن رشيق في كتاب « العمدة » موازنا بين طريقة القدماء وطريقة المحدثين ، من خلال تعليقه على قول أبي نواس :

صفة الطول بلاغة القدم  
فاجعل صفائك لابنة الكرم  
لاتخضعن عن التي جعلت  
سقم الصبح وصحة السقم  
تصف الطول على السماع بها  
المذو البيان كانت في الحكم  
والذا وصفت الشء متبعا  
لم تغفل من لعل ومن وهم

● ..... ولم أر في جملتنا النوع أحسن من فصل آتى به عبد الكرم بن إبراهيم فإنه قال : قد تحلف القسامات والأزمدة والبلاد

ضوءا على مفهومه لمعنى الصدق ووظيفته في الأدب عامة والشعر خاصة . وأول ما نلاحظه أن العقاد يوثق من الصلة بين الصدق والوجدان في العمل الشعري ، وإبراهما عنصرين متلازمين وضروريين لتحقيق الجودة الفنية ، كما يوثق من الصلة بين هذين العنصرين وبين شخصية الشاعر وعقليته وظروف بيئته الخاصة والعامة ، وبين هذه العناصر جميعا ولغة الشعر وأساليبه ، وصوره ومعانيه . وفي عبارة مختصرة أن الصدق الذي يؤمن به العقاد هو صدق الشاعر والمواقف والمواقف والمآني والصور والأساليب . أنه ، ببساطة ، « المعصرية التي تتمثل في الصدق الفني والصدق الخلقى » . يقول العقاد في مقدمة الجزء الثاني من ديوان المازني ، مهاجما طريقة بعض الشعراء التقليديين في تحقيق هذه المعصرة المعروفة عن وصف مظاهر البادية ، واستبدال مظاهر الحضارة الحديثة بها :

« حسب بعض الشعراء في هذا العصر أنه ليس على أحدهم أن أراد أن يكون شاعرا عصريا إلا أن يرجع إلى شعر العرب بالتحدي والمعارضة ، فإن كانت العرب تصف الإبل والخيام والباق ، وصف هو البخار والمعاد والامصار . وإن كانوا يشيرون في أشعارهم بمدد ولبن والرباب ذكر هو أسما من أسماء نساء اليوم ، لم حور من تشبهاتهم وفجر من مجازاتهم بما يناسب هذا التحدي ، فيقال حينئذ أن الشاعر مبتدع عصري وليس بمقلد قديم . وهذا حسان خطأ ، إذا ما أبعد هذا الشعر عن الابتداع ، ولاخلق به أن يسمى الابتداع التقليدي ، لأنه ضرب من ضروب التقليد ، فإن اصحابه لا يستطيعون أن ينظفوا إلا إذا وجدوا أمامهم من يعارضونه ، فلو أنك رفضت النموذج من أمام أعينهم لوفقت الأعلام في أيديهم فلا يخطون حرفا » .

ثم يفتي العقاد شيارحا طسمة هذه المعصرية التي يدعو إليها بقوله :

« نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأ مشابر الأدب فنية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقي ، ويتمثلون العدم كما يتمثله الغربي ، وهذا مزاج أول مظهر من ثمراته أن نزعنا الأقدام إلى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود المصنانية . هذا من جهة الأغراض والانسان ، وأما من جهة الروح واليوى فلا يمتنع على الناقد المصير أن يلمع مسحة القنوط حتى في الإبتداع المستكرهة التي تتردد أحيانا بين شعبيته » .



( ٤ )

ونضى مرمين الى تقرير تلك الحقيقة وهي ان هذين الابدلين قد انتجا ، في نقد العقاد ، كما انتجا في نقد القدامى من قبل ، عددا من القضايا المتصلة بشكل الشعر ومضمونه ، وهي قضايا كثيرة ومتنوعة لانستطيع ان ننفذ عندها جميعا في هذه الدراسة المحددة ، ولكننا نختار منها قضية واحدة رئيسية كثر دورها في النقد القديم ، واحتفل بها الاستاذ العقاد احتفالا عظيما في مقالاته وكتبه ودراساته المتنوعة عن الشعر والشعراء ، هي : قضية الوحدة العضوية - وبحق لنا قبل المضي في المناقشة آراء العقاد وآراء النقاد القدامى في هذه القضية الفنية ، ان نقرر ان هذه المشابهة لا تقوم بين نقد العقاد والنقد القديم بحسب ، ولكننا نقوم بين نقده ونقد زميله شكرى والملازنى وبين النقد القديم بعامة .

وفيما يتصل بالوحدة العضوية ، فقد ألح الاستاذ العقاد عليها ألحا شديدا في نقده لشوقي متحددا منها أداة هدم وتقويض لمكانته ونفته . ومن المعروف ان مفهوم الوحدة العضوية في النقد الاوربى قد تأخر ، فيما يتصل بالقصيدة الشعرية ، بآراء أرسطو في المحمة والمسرحية «حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب أجزاء الخرافة أو الحكاية ترتيبا احتماليا وضروريا» . ولكن هذا التأثير قد أخذ في المذهب الأدبية الحديثة اشكالا مختلفة لا سبيل الى الوقوف عندها في هذه الدراسة لتوسعها وتشمعها ، ولكننا نستطيع تلخيص الاتجاه العام الذى يحكم هذه الآراء ويحددها في أن الوحدة العضوية للقصيدة انما تعنى بنسج القصيدة الشعرية بناء هندسيا محكما بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوى الذى لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر وهو بناء لا يتحقق فيه وحدة الموضوع ووحدة الشاعر التى يشيرها هذا الموضوع ، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والافكار ترتيبا تتقدم به القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهى الى خاتمة يستلزمها ترتيب الانكار والصور «لتكون أجزاء القصيدة آخر الامر كائنية الغية ، لكل جزء وظيفته الفنية التى يؤدها من طريق تسلسل الافكار والشاعر والاحاسيس . وهذه دمرى سليمة من الناحية الفنية والجمالية . ونسأل الآن هل طبق العقاد في دراسة لشعر شوقي خاصة وغيره من شعراء التقليد في مصر عامة تطبيقا صحيحا ؟

هذا سؤال لا سبيل الى الاجابة الصحيحة منه الا من طريق المناقشة بين آراء العقاد وآراء النقاد العرب القدامى ، ذلك ان الذى يلاحظه قارئ نقد لشوقي خاصة وغيره من شعراء التقليد هامة انه قد اعتمد على مفهوم الوحدة العضوية في النقد العربى القديم اكثر من اعتماده على مفهومها في النقد الاوربى ، ولكن بعد صياغة هذا المفهوم القديم صياغة ذهنية ومنطقية

فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر ، ويستحسن عند اهل بلد ما لا يستحسن عند اهل غيره ، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند اهل ، بعد ان لا تخرج من حسن الاستواء وحده الاعتدال ، وجودة الصنعة ، وربما استعملت في بلد الفاظ لا تستعمل كثيرا في غيره ... » .

● « وكانت دوايهم الابل لكثرتها ومدم غيرها ولصبرها على التمسب وقلة الماء والطف ، فلهذا ايضا خصوها بالذكر دون غيرها ، ولم يكن احدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده كما يفعل المحدون ... الا ان منهم من خالف هذا كله فوصف انه قصد المدح راجلا ، اما اخبارا بالصدق واما تعاطى مملكة ورجلة ... » .

● ويقول : « وقد ذكروا (اي اهل الحاضرة) الظلمان نصريحا ، ويدكرون النساء ايضا ، منهم من سلك في ذلك مسلك الشعراء ( القدماء ) اقتداء بهم واتباعا لما افته طباع الناس معهم ، كما يذكر احدهم الابل ويصف المفاوز على المادة والمتادة ، ولعله لم يركب جملا قط ، ولا رأى ما وراء الجبابة ، ومنهم من يكون قوله في النساء اعتقادا منه ، وان ذكر «فجريا على مادة المحدين وسلوكا لطريقتهم، لئلا يخرج عن سلك اصحابه، ويدخل في غير سلكه ويابه ، او كناية عن الشخص لفته أو حب رشاقتة .. وكانوا قديما اصحاب خيام ينتقلون من موضع الى آخر ، فلذلك اول ما تبدأ اشعارهم بذكر الديار ، فتلك ديارهم وليست كائنية الحاضرة ، فلامضى لذلك المضى الديار الا مجازا لان المجازة لا تنسبها الرياح ولا يجرها القطر ، الا ان يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن ان يعيشه احد ... » .

● ويقول الجاحظ واصفا تلك المهانة التى اخذ يتردى اليها الشعر القديم بسبب المدح :

« ... وقال ابو عمرو بن العلاء : كان

الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب لفرط حاجتهم الى الشعر الذى يقيد عليهم ماكرهم ويغضب شائهم ، ويحول على عدوهم ومن غزاهم ، ويهيب من فرسانهم ويخوف من كثرة عددهم ، ويباهيهم شاعر غيرهم فيرالب شاعرهم . فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخذوا الشعر مكسبة ودخلوا الى السوقة وتسرعوا الى اغراض الناس ، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر ، ولذلك قال الاول : «الشعر ادنى مروءة السرى واسرى مروءة الدنى . قال : ولقد وضع الشعر من قدر النابغة الذبياني ، ولو كان في الدهر الاول ملأه ذلك الا رفعة .. » .

متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقي بانغامه ، بحيث إذا اختلف الوضوح أو تغيرت النسبة اخل ذلك بوحدة الصنعة وفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجزائه ، ولا ينفى عنه غيره في موضعه إلا كما تنفى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة ، وهي كاليات المقسم لكل حجرة مكانها منه وفائدتها وهندستها ولاقوم فن بغير ذلك حتى فنون الهج المتباينين : فانك تراهم يلائمون بين ألوان الغرض والقدرة في تنسيق مقودهم وخطهم ، ولا ينظفونهم جزاء إلا حيث تنزل بهم عناية الوحشية إلى حضيضها الأدنى ... » .

ثم ينتقل إلى وصف ما يسميه بالتفكك في رثاء شوقي لمصطفى كامل فيقول :

« وهذه كومة الرمل التي يسميها شوقي قصيدة .. نسال من يشاء أن يضعها على أي وضع فهل يراها تعود إلى كومة رمل كما كانت ، وهل فيها من البناء إلا احفاف خلت من هندسة تختل ومن مزاي تنقص ومن بناء ينقص ، ومن روح سارية ينقطع أطرافها أو يختلف مجراها ، وتقرأ لذلك تأتي هنا على القصيدة كما رتبها قائلها ، ثم نعيد على ترتيب آخر يستمد جد الإعتاد من الترتيب الأول ، لقرأها القارئ المرتاب ولمس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتقة لا روح لها ولا سيقان ولا شعور يتلفها ويؤلف بينها .. » .

وهذا المفهوم للوحدة العضوية الذي يحيلها إلى وحدة بين الأغراض والمعاني تنبثق من المشاعر النفسية والمواطف الدائية ، واستقصاء المعاني واستنفادها ، يترد هنا وهناك في كتب النقد القديم . ونختار من هذه الكتب نصوصاً قليلة دالة من كثير يدور فيها دورانا وأسماء ، وسيل بين صفحاتها سبيلاً :

١ - يقول ابن رشيق مفسراً وحدة القصيدة القديمة المتمثلة في ترابط أغراضها المصاطفي والنفسية على نحو ما رأينا فيما نقلناه من ابن قتيبة :

« ولشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستثناء القول بحسب ما لي الطابع من حب الفزل وأميل إلى التلو والتشياء ، وإن ذلك استتراج لا بعده . ومقاصد الناس تختلف : فطريق أهل السادة ذكر الرجل والانتقال ، وتوقع آئين ، والإنفاق منه ، وصفة العقول والحوول ، والتشوق بعين الأبل ولسع البروق ، ومر النسيج وذكر المياه التي يلتقون

جديدة . ويستطيع في اختصار شديد أن تلخص مفهومه للوحدة العضوية بأنها تعنى وحدة الموضوع والأغراض التي تنبع من المشاعر الخاصة أكثر منها بناء عضواً محكماً .

ولدينا من النصوص النقدية التي تكشف من هذا النهج وتعد مفتاحاً إلى آرائه في وحدة القصيدة ، نمان يفسر في أولها ووحدة القصيدة القديمة تفسيراً عاطفياً ونفسياً ، مبتدئاً من هذا التفكك الظاهر في بنائها ، فيقول المعاد :

« لغير كان الرجل في اجتماعه يقضي حياته على سفر لا يقيم إلا على نية الرحيل ، ولا يزال الشعر بين تخيير وتحميل ، بين نوى لهج ذكره ومعاهد صهوة تلذي هواه ، هجره كلما راح أو غدا خيبة يحن إلى لفائها أو صاحبة يترنم بموقف وداعها . فإذا راح ينظم الشعر في الأغراض التي من أجلها يتابع النوى ، ويحتمل المشقة ، ثم يقدم بين يدي ذلك بالنسيب والتشبيب ، فقد جرى لسانه بمعنى السليقة لا حظ فيه ولا بهتان » .

ويؤكد في الثاني هذا المفهوم التراثي لوحدة الموضوع والأغراض في القصيدة القديمة ، بما يلاحظه في صرامة ابن الرومي من طول نفس وشدة استقصاء المعاني واسترسال فيها . وبذلك يأخذ مفهوم الوحدة العضوية بمداه الموضوعي إلى جانب بعده النفسي والعاطفي ، فيقول :

« إن الطلعات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه وشدة استقصائه المعنى ، واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين حصلوا البيت وحدة النظم ، وحصلوا القصيدة أبياتاً متفرقة يسميها سجعاً واحد قل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسيق تواليًا يستحصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحويل ، فيخالف ابن الرومي هذه السنة وحمل القصيدة « كلا » وأحداً لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أرادته على النحو الذي نراه . فقصائده « موضوعات » كاملة تقبل المناوون وتحتصر فيها الأغراض ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر في سبيل ذلك اللعل واللمصاحة » .

ويخلص المعاد من أقرار هذه الوحدة الموضوعية المتمثلة في ترابط الأغراض والمعاني المختلفة في القصيدة ترابطاً نفسياً وعاطفياً ، وفي استيفاء المصالي واستقصاء كل تحديد الصورة المنالية للقصيدة ذات الوحدة العضوية التماسكة بقوله :

« إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تماماً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر

كما يدخل الرسائل والخطب اذا اتفق تأليفها، فإن الشعر اذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بانفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بلداتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه ... بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها وآخرها ، ودقة نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة الفاظ ، ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصفه الى غيره من المعاني خروجا طليفا حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة الفراغا ... لاتنافس في معانيها ، ولا وهي في مانيها، ولا تكلف في نسجها ، تقتضي كل كلمة ما بعدها ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا اليها» .

ولم يتأثر العقاد هؤلاء النقاد القدامى وحدهم في تحديد مفهومه للوحدة المضوية في القصيدة، وانما تأثر بفهم من الذين وقفوا عند هذا الجانب الفني من القصيدة ، من أمثال : عبد القاهر الجرجاني، والأمدى، وابن رشيق، وغيرهم من أنقاد العرب ، ففي يلتقى ، مثلا ، مع عبد القاهر الجرجاني في رفض «الحس» كوسيلة من وسائل تحقيق وحدة القصيدة عن طريق الربط بين معانيها ، ويرد هذه الوحدة المضوية الى الصلة الوثيقة التي تقوم بين «التصور والعاطفة والملكة الشاعرة» ، فيقول، في ساعات بين الكتب :

« ان الحس لايربط بين المعاني ، وانما يربط بينها التصور والعاطفة والملكة الشاعرة . فاذا تعود الإنسان أن يتصور وأن يعطي وأن يشعر تعود أن يدرك المعاني الواسعة والسوانح النفسية التي تعتمد فيها الظلال والحواسب والدرجات فيأتي بالمكرة لا يستوعبها البيت ولا يفنى فيها الانقضاب ، واذا هو لم يتعود الا ان يقل عن الحواس الظاهرة وقف أدراكه عند التفريقات ، فاغتنه طرفة البيت عن تماسك الآليات » .

ولا يختلف هذا عن ادراك عبد القاهر الجرجاني للعلاقة النفسية بين طرفي التشبيه ، وهي علاقة وحادت له سبيل ادراك معنى الوحدة المضوية في الشعر ادراكا صحيحا ومتطورا بالقياس الى عصره - فيقول :

● « ..... ولكن البيت اذا قطع من القطعة كان كالكعب تنرد عن الأتراب ، فيظهر فيها دل الاغتراب ، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في القعد أبهى في العين ، وأملأ بالترين منها اذا افردت عن النظائر ، وبنت فلة للناظر» .

ولستطيع على هذا النحو أن ننض في المقابلة بين العناصر الأخرى المكونة لاتجاه العقاد في نقد الشعر . وبين آراء القدامى من نقاد العرب، لنقع هنا وهناك على هذا العنصر التراثي أو ذلك الذي صدر عنه العقاد في تلك القضايا المتنوعة : الانطظ والمعنى (أو الشكل والمضمون)، واللفة : الأسلوب والإغراض ، والصورة الشعرية ، والشعر والفلسفة وغيرها من قضايا

عليها والرياض التي يغلو بها من خزاي وأحزان وبهار وحزنه وعراز وما أشبهها من زهر البرية الذي تصرفه الصرب ، وتنبت الصحارى والجبال ...» .

(٢) ولعل اقرب الآراء القديمة الى آراء العقاد وأشبهها بها ، وهو ما يؤكد الصلة الوثيقة بين مفهومه لوحدة القصيدة ومفهوم القدماء لها ، مايقوله الحامى وابن طباطبا .

● فاما الحامى فيقول محددا طبيعة هذه الوحدة في الشعر ومفهومه النقدي لها :

« مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمضى انفصل واحد من الآخر وبانيه في صحة الترتيب غادر الجسم ذا عاهة تنفخ محتاسنه وتنفخ مصابه . وقد وجدت حنالى المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراسا يحضهم شواحب النقصان ، ويقف بهم على معاجة الاحسان حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتأتي القصيدة في تناسب صبورها واعجازها وانتظام نسجها بمديها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لاينفصل جزء منها عن جزء . وهذا مذهب أخص به المحدثون تولد خواطرم ولطف أفكارهم واعتمادهم البديع وإفانيتهم في أشعارهم ، وكأنه مله سلهوا حزنه ونهجو دارسه ... » ثم أورد أبياتا للناطقة الليباني علق عليها بقوله : « وهذا كلام متناسب تقتضى أولائه وآخره ، ولا يتميز منه شيء عن شيء ، ولو توصل الى ذلك بعض الشعراء المحدثين الذين واصلوا تفتيش المعاني وفتحو ابواب البديع واحتشوا نمر الآداب وفتقوا زهر الكلام لكان معجزا عجبا !» .

● واما ابن طباطبا فيشرح للقصيدة الجيدة في لغة تلميحية مباشرة بقوله :

« ينبغي للشاعر أن يتأمل شعره وتنسيق أبياته ، وحف على حسن تجاورها أو فحشها ، فيلائم بينها لتنظيم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولايجعل بين مفاصل ابتداء وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما فيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول اليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت ، فلايباعد كلمة عن أختها ، ولايجز بينها وبين تمامها يحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع ، هل يشاكل ما قبله ؟ فربما التلق للشاعر بيتان يقع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر فلايتنبه على ذلك الا من دق نظره ولطف فهمه ... وربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة والناقلين له ، فيسممون الشعر على جهة ، ويؤدونه على غير سهوا ، ولايتذكرون حقيقة ماسمونه منه ...» .

● ويعنون : « وأحسن الشعر ماينظم القول فيه انتظاما ينسق بهأوله مع آخره على ماينسقه قائلة ، فان قدم بيت على بيت دخله الخلل

الأحياء النقدي - ونصيح فيها كثيرا من تلك المسلمات اثنتا عشرة عن شعره على نحو ما حارلنا في البحث من الأصول التراثية لأرائه النقدية ، بل ونستكمل عن طريقها بناء تصوراتنا عن اتجاهه في نقد الشعر ، وهذه محاولة شاقة لأنك في أنها سوف تفرغ لكثير من الهجوم والتحدى ، لأن تصحيح المسلمات ليس عملا عاديا تتقبله العقول ببساطة . ومع ذلك سوف نمضي فيها الى نهايتها ، ذلك أني أومن إيماناً عميقاً بأن حاجتنا الى تصحيح المسلمات الفاسدة وغير الصحيحة في الحركة الأدبية الحديثة والمعاصرة في مصر والعالم العربي أكثر من حاجتنا الى رفع شعارات التجديد هنا وهناك ، واقتراض وجودها .

النقد القديم والحديث ، مما يعنى ببساطة أن العقاد ، على عكس ما هو معروف ، لم يستند مقاييسه في نقد الشعر ، في هذا اللون من النقد الذي قلنا أنه كان يتجه فيه اتجاهها نظرياً أو قل تطبيعياً غالباً ، من هازلت وهابن وغيرهما من نقاد القرنين الثامن والتاسع عشر كما يقول ، وإنما استمد أصوله من الموروث النقدي ، متخذاً من مسنح الشيخ حسين المرصفي ، رائد حركة الأحياء النقدي ، بداية ، كما اتخذ الشعراء على أيامه من البارودي أمماً في أحياء الشعر وتجديده . وقد أضفى العقاد على هذا الموروث شيئاً من الجدة والحيوية التي تمثل في الصياغة المنطقية المنضبطة ، والنزعة الوجدانية التي استمدتها من فرائده اختارات من الشعر الرومانسي منشورة في « الكنز الذهبي » The Golden Treasury ،

أكثر مما استمدتها من قواماته النقدية في الأدب الغربية المختلفة - مما يحملنا على أن نسمه واحداً من اتباع مدرسة الأحياء الذين خطوا بالنقد بعد مرحلة الشيخ حسين المرصفي خطوة واسعة لم يقف فيها عند حد أحياء القديم وإنما تجاوز ذلك الى تطعيمه بالثقافة الأوروبية التي تمثلت كما قلنا في الصياغة المنطقية والروح الوجداني ، كما تمثلت في اصطلاح صيغة نقدية جديدة في دراساته الخصبة لشعر ابن الرومي وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس ، وهي دراسات اخلص فيها لمنهج نقدي يعينه هو في حقيقته مزيج من منهجين أوروبيين في نقد الشعر وتوجيه ، هما : منهج فرويد النفسي ، ومنهج سانت بيغ الطلي - وقد توصل من خلال هذه الصيغة النقدية المركبة الى آراء ونتائج لا تشك في جدتها وإن كنا نلاحظ عليها الاحتفال بالشاعر أكثر من الاحتفال بالشعر ، وهو على كل حال نوع من النقد يحتاج منا الى وقفة خاصة .

ويصرف النظر من جودة آراء العقاد في نقد الشعر أو عدم جديتها ، فانا نحب ان نسجل عليه هاتين الملاحظتين : الأولى أن هذا النقد ، في اتجاهيه التراثي والأوروبي ، لا يشخص نقد الحركة الرومانسية تشخيصاً صحيحاً على عكس ما يعتقد كثير من الدارسين ، والثانية أن الأستاذ العقاد كان حريصاً على توظيف هذين اللونين من نقد الشعر توظيفاً قريباً : فاصطنع الاتجاه التراثي في دراسة حركة الشعر الحديث على أيامه ، كما اصطنع هذه الصيغة المولفة من النقد النفسي والطلي في دراسة الشعراء القدامى .

ويبقى أخيراً سؤال يحتاج الى إجابة هو : هل النزوع الاستاذ العقاد خاصة في دواوينه التي أخذ ينشرها تباعاً حتى سنة ١٩٥٠ ، بهذه الأفكار والمبادئ ، التزاماً فنياً في نظم أشعاره ؟ هذا سؤال يحتاج الى وقفة أخرى نطلل فيها نماذج من شعر العقاد لتحليلها يكشف عن مقوماته الفنية الحقيقية ويضعه في مكانه من حركة الأحياء الشعرية كما وضعتاه في مكانه من حركة



# تعارضات / تناقضات الحدائق

هناك ٠ لا شك ، عوامل متعددة ساعدت على ازدهار الحركة النقدية في التراث العربي ، ولكن أهم هذه العوامل ، في القرنين الثاني والثالث الهجريين ، هو ما طرأ على الشعر العربي نفسه من تغير لافت ، تبلور فيما أنجزه الشعراء المحدثون ، ابتداءً من بشا بن برد ( ١٦٧ هـ ) وصالح بن عبد القدوس ( - ١٦٧ هـ ) مروراً بابي نواس ( - ١٩٩ هـ ) وانتهاءً بابي تمام ( - ٢٢٩ هـ ) . ولقد تجل هذا التغير في مجموعة من الخصائص ، ميزت هؤلاء الشعراء عن أسلافهم ومعاصريهم ، وابتعدت ما بين شعرهم والنماذج القديمة التي كانت متألجا يحتذى .

ونفذ أطلق القدماء ، من معاصري هؤلاء الشعراء ، صفة « المحدثين » عليهم ، وهي صفة تنطوي على احساس بالفارقة بين شعرهم وشعر السابقين عليهم . وجعلوا من يشار راساً لمذهب متميز ، فهو « استاذ المحدثين وسيدهم » ، لانه « سلك طريقاً لم يسلكه احد فانفرد به . » (١) وعدوا شعر ابى تمام قمة تصاعد هذا المذهب ، بكل معاصنه ومساوئه . وكما أطلقوا على هذا المذهب « طريقة المحدثين » أطلقوا على نتاجه الشعرى صفة « البدع » ، وهي صفة تعنى الصياغة على غير مثال سابق ، فتنتطوى على المفارقة . لانها تشير الى الاولوية في الوجود ، والمخالفة للمعمود . وكان البدع من هذه الزاوية ، وصف لنتاج « المحدثين » ، على نحو يقارب ما بين صيغتي اسم المفعول في « البدع » و « المحدث » ، من حيث ان كليهما وصف لنتائج ، يمثل ابتداعه واحداً خروجا على ما هو ثابت ، ومخالفة لما هو « قديم » .



الاحوال ، وبالتالي تغير الاذواق ؟ أم ان هذا كله يرتد الى اسباب أكثر جذرية أنتجت ما صاغه هذا المذهب من ادراك ٠ وما أداه من وطائف ، وما واجهه من هجوم ، وما آثاره من مشاكل ؟ . ولعل هذه الأسئلة تقودنا الى الاخطر ، فنطرح السؤال الاهم عن ماهية « الحدائق » ، التي عدت مرادفة لهذا المذهب ، وكيفية فهمها وتحديدها .

لقد قيل : ان أبا نواس و تادى به خب البدع حتى أغرق فيه ، وان أبا تمام و أراد البدع فخرج الى المجال (٣)

ولقد رد بعض القدماء شيوع ما أسموه « مذهب المحدثين » - أو طرفتهم - الى تلبية مطالب جديدة ، نشأت لدى المبدعين والمتلقين ، بفعل تغير الزمن ، فقيل ان شعر المحدثين و أشكل بالدهر ، كما انه « أشبه بالزمان » ، وان الذي يستعمل في زماننا انما هو اشعار المحدثين ٠ (٢) والسؤال هو : هل ترجع هذه المطالب الجديدة ، عند المبدعين والمتلقين ، الى مجرد الحدة ، على أساس أن لكل جديد لذة ، فيما يقول ابن المعتز ( - ٢٩٦ هـ ) ؟ أم ترجع هذه المطالب الى تغير الزمن ، وتقلب

مستويات متعددة . والشاعر . المحدث ، بهذا الفهم ، هو الشاعر الذي يدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبداع في الماضي . كما أنه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت فيه . والارتباط . بالجانب المتقدم من الحاضر يشير الى تغير في الإدراك نتج عن تغير في علاقات الحاضر . وبمجرد أن يسي الشاعر هذا التغير في العلاقات . ويحاول صياغته ابداعاً ، فإنه يدخل في تعارض له أكثر من جانب .

انه ينطلق من الحاضر المثير الذي يعيش فيه ، يستقل ما يفرضه هذا الحاضر من مشكلات . وهو يدرك أن هذا الحاضر ليس في حالة سكون ، بل في حالة حركة . وأن هذه الحركة ناشئة عن صراع بين عناصر كثيرة ، يرتبط بعضها بما هو قائم ، وبالتالي بمحاولة تثبيتها ، ويرتبط بعضها الآخر بما هو ممكن ، وبالتالي بمحاولة تحقيقه . وينطوي وعي الشاعر المحدث بمثل هذا الصراع التوتر ، بين تقييد ، على نوع من الاختيار بالضرورة . انه يختار سبيل الممكن ، وليس سبيل ما هو قائم . والاختيار . من هذه الزاوية ، يعنى تبني موقف جمالي يتجاوب مع مواقف فكرية واجتماعية ، تسمى لتغيير ما هو قائم وتطويرة . وبمجرد أن يختار الشاعر ، أو يتبنى موقفاً ، فإنه يدخل في تعارض مع من يعيش في عصره ، ممن لا يشاركونه نفس الاختيار أو التبنى .

ولن يصطدم الشاعر ، في هذه الحالة ، بأذواق القراء فحسب ، بل بمؤسسات اجتماعية ، وأنظمة فكرية ، ونفساذ ما زالوا يدركون مشكلات الحاضر بطريقة مخالفة على أن التعارض يزداد عمقا عندما يؤمن الشاعر بضرورة إعادة تشكيل تراثه ليضع بالتجاوب من عناصره ادراكه للحديث ، وعندما يؤمن أن عليه أن يتجاوز تراثه الى تراث الأمم الأخرى ، ليفيد منه وهو يعيد تشكيل تراثه مما يؤدى الى تعارض آخر مع عناصر في الحاضر وعناصر توارثها في الماضي . فواجبه ، بالتالي ، أكثر من فهم للتراث وأكثر من تصبؤ للثقافة ، فيحدث تعارض آخر بين الطامنين مرجعين في الحكم بالقيمة ، على عناصر الخوارج من الماضي . ويزداد هذا التعارض تعقدا عندما يحاول الشاعر الاستفادة ، في تشكيل ادراكه ، من كل أشكال الفكر المعاصر له ، أي الفكر الذي يوازي ابداعه الشعري . وعلى رأس الفكر - في حالة بشار وصالح بن عبد الفوس وأبي نواس وأبي تمام - الفلسفة ، وما يتصل بها مما سمي « علوم الأعاجم » . وعندئذ يتجلى جانب آخر من تعارض العقل مع النقل ، على مستوى الفن والاعتقاد . فنسج شجارا حول كفر انصراف ، وإيمانهم مثلاً تواجه خلافا بين أولئك الذين يريدون أن يصلوا ما بين الشعر ومطامير الفكر ، وبين أولئك الذين يريدون من الشعر الحفاظ على « عود » الأقدمين ، فيظل مجرد « ديوان » للعرب يجمع المآثر ويسجل للأحساب .

ان وعي الشاعر المحدث بكل هذه التعارضات يعنى وعياً يستتويته إزاء وضع تاريخي للحاضر وتراث أدبي للماضي . ولذلك يمكن تلخيص جدارة هؤلاء الشعراء « المحدثين » على أساس أنها حالة وعي ، تغير ، يسبقها بالشك فيما هو قائم ، ويبدأ التساؤل فيما هو مسلم به ، ويتجاوز ذلك الى صياغة ابداعية جذرية لتغير سادت في علاقات المجتمع ، ليجسد موقفاً من هذا التغير ، يصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي . وتلقين . من الكشف الفكرية للحاضر .

والنتيجة الطبيعية التي تحدث نتيجة هذه الحالة ، هي

« الاغراق » لفظ يشير الى مجاوزة الحد فيما تعارضت عليه الجماعية ، كما أن « المجال » من الكلام ما عدل به عن جبهته ، التي تعارضت عليها الجماعة أيضاً . وكلاهما وصف لحالة مغارقة بين أصل وفرع . ومبدع ومبتجع ، وماض وحاضر . كلاهما تجسيد لتعارض في الإدراك ، فما يراه البعض حالة والمغراة من منظور ، قد لا يراه البعض الآخر كذلك من منظور مخالف . لكن التعارض يظل قائما بين منظورين ، يرتبط كلاهما بأدراك مخالف ، على مستويات متعددة ، لا يمكن فهم المحدث - البديع - دونها .

ويقودنا هذا كله الى « الحداثة » . ولنتلاحظ منذ البداية . أن « الحداثة » ، كصفة مصدرية ، تختلف في شمولها عن صفتي اسم للمفرد ، في « المحدث » ، و « البديع » . ان صيغتها المصدرية تشير الى شمولها ، وتفرقتها بنظام . من التصورات ، يحدد صفات ما هو ناتج عنه أو ملازم له . وإذا كانت الصيغة الصرفية للحداثة تنبئ ، عن خلافا الكمي مع صيغة « المحدث » و « البديع » من ناحية ، وصيغة « الحديث » و « البديع » من ناحية ثانية ، فإن نفس الصيغة تنبئ ، عن تشابه كمي ، على المستوى الدلالي ، بين صيغ متباينة ، تشير الى مستويات متعددة من تعارض جذري واحد ، بين طرفين أساسيين .

لعد قبل ان « الحديث » تفيض « القديم » ، كما قبل ان « الحداثة » تفيض « القدم » . (٤) وكلاهما قول يشير الى أن ما يقع في دائرة الحداثة يتعارض مع ما يقع في دائرة القدم . ان وجود أحدهما نفى لوجود الآخر ، كما أن فهم أحدهما لا يتم الا بفهم تعارضه مع الآخر . على أن هذا التعارض ليس تعارفاً بين عنصرين بسيطين ، وإنما هو تعارض بين نظامين ، يقوم كل منهما على مستويات متعددة ، تتجاوب عناصرها وتتوازي في علاقات ، تصنع الصورة الكلية للنظام ، بحيث لا يمكن فهم مستوى من المستويات دون ادراك علاقاته بغيره .

وإذا توقفنا ، مثلاً ، عند التعارض الدلالي الذي يلزم وجود لفظ « المحدث » ، رغم غياب نقيضه الذي لا تقب فاعليته السباقية ، لاحظنا أن التعارض له مستوياته المتعددة التي تشمل مجالات دينية وفكرية ، وجمالية . ان « المحدث » يرتبط بأحداث شيء على غير مثال ، فيقود الى « أحداث » البديعة على مستوى الشرع ، وبالتالي الى مخالفة أهل البدع والأهواء لاهل السنة في الاعتقاد . مما يقودنا الى مستوى ثان ، يرتبط بالتعارض بين العقل والنقل في الفكر . وذلك مستوى لا يفصل عن مستوى ثالث يرتبط بالأحداث في الأدب ، مما يفضي الى مذهب « المحدثين » من الشعراء ، واختلافه عن مذهب « القدماء » .

ان كل هذه المستويات تتجاوب في علاقات ، تشكل نظاماً من التصورات ، يحصل من الحداثة طرازاً من الإدراك الشامل ، ينطوي على « الأبداع » في الفن ، و « الإحداث » في الفكر ، وينتج عنه « المحدث » . بكل مستوياته التي نحاول التعرف عليها ، من مستوى الشعر خاصة .

لنفل ان « الحداثة » ، في الشعر ، لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضي مع الحاضر ، في محور زمانى فحسب ، بل تقوم على أساس من تعارض آخر ، في الحاضر نفسه ، على

الاحساس ، وما تخلق عنه من وعي متغير ، لما تميز هؤلاء الشعراء عن غيرهم ، ولما أحدث شعرهم ما أحدث من تمارض حاد ، بين « قديم » و « حديث » .

وتقد تجل هذا التمارض ، عند هؤلاء الشعراء ، في تأكيد صلة « شعر » بملاقات جديدة في الواقع ، مما ترتب عليه إعادة النظر ، في « عمود الشعر » القديم ، ومحاولة نفى مقدمته الطللية والبحث عن أشكال جديدة للصياغة ، تتواءم مع إيقاع واقع مختلف . ومن هنا لا يمكن فصل الشكل المتغير ، عند بشار مثلا ، عن وعي متغير ، ذلك لأن كلا الجانبين يرتبط ، من حيث تبادل مع الآخر ، بإعادة التساؤل حول كثير من المسلمات الفكرية والجمالية . ولذلك يصعب الفصل بين المضمون الجديد ، والأوزان المتفاوتة ، والتي يخرج بعضها ، على العروض الخليل ، والصور المركبة ، وأشكال الصياغة النحوية وغيرها ، وبين تشكيل ادراك جديد يرتبط ، في جانب منه عند بشار ، بالمفاضلة بين النار التي خلق منها إبليس والطين الذي خلق منه آدم ، كما يرتبط بمناقشة قضية المصير « الانساني » ، وتوتر الانسان بين نقضين ، لا خيار له بينهما مثلما يرتبط بالصراع الاجتماعي بين عناصر عربية وبينهما وبين عناصر فارسية ، وبالتالي صراع القيم على مستويات متداخلة ، لا تنفصل عن الشكل السياسي الذي يتضاهر من غيره ليصنع حدالة شعر بشار ، مثلما يصنع الخاتمة للمفاجأة لحياة الشاعر نفسه .

ولا يختلف بشار ، في هذا ، عن صالح بن عبد القدوس الا في الدرجة فحسب . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يقتل كلا الشاعرين بتهمة متقاربة ، وأن يواجه كلاهما مصيرا فاجعا على يد « ديوان الزنادقة » في عهد المهدي ( ١٥٨ - ١٦٩ هـ ) ومن الملائم للانتباه أن يتحدث كلا الشاعرين عن لون من غربة المثقف ، الذي يعيش من مجتمعه على شفا جرف هار ، وأن يعاني كلاهما من نتائج التساؤل الخطر حول مسلمات الجماعة وسلامات النظرية . ان السجن هو أمون الاضرار التي تترتب على هذا الموقف ، ولكن هناك ما هو أقسى من السجن المادي ، وأعنى ذلك السجن الداخلي الذي يحول بين الانسان والفعل ، فيجعله واحدا من لاقضى اليقين ، في عالم الاحياء الموتى ، أو الموتى الاحياء ، وكأننا ، فيما يقول صالح : ( ٥ )

**خرجنا من الدنيا ونحن من اهلها  
فلسنا من الاحياء فيها ولا الموتى**

ولعل وطأة هذا السجن على صالح هي التي جعلت منه أول شاعر ينقل القصيدة الفنية بوطاة الفكر الذي يمايه ، فيبعد بينها وبين البساطة القديمة ، التي لم يمد لها مجال عند جماعة مثقفة ، تحمل هموم واقع متميز ، وتجرب أن تمارس الاختيار في الفن والفكر .

ان مثل هذا الاختيار هو الذي دفع صالحا الى الإلحاح ، في شعره ، على كتمان السر ، وحفظ اللسان ، والإحتراس في اللفظ ، ووزن الكلام ، وكلها صفات تنبئ ، عن صدام الشاعر المحدث بالمؤسسات الصارمة في عصره . ولما كان الشاعر يعي الهوة التي تفصل ما بين ادراكه ومسلمات معاصره ، مثلما يعي وطأة الصدام مع هذه المسلمات ، فإن الحاحه على كتمان فكره ، وعدم نشره بين « الناس » يصبح أمرا مبررا ومفهوما ، بل يتجاوب قوله :

تلك الصدمة التي تبده وعي المتلقي . انه يدرك ، فجأة ، انه اذا ، شيء مختلف ، كما لو كان كل شيء ، يبدأ من جديد ، وكما لو كان كل شيء ، يكتسب معنى جديدا . والصدمة لابد أن تولد استجابات متعاضدة . واما أن يرى المتلقي ، في لنتاج الشعري للحدادة ، تجسيدا لشئ يستشعره ، ويفتش عن لئه ادعائية تصوغه ، فيستجيب للحدادة ، استجابة موجبة ، يكتسب منها خبرة جديدة ، تمكنه من ادراك مستويات التغير في حاضره فيصعب من انصار الشعر المحدث . واما أن يرى المتلقي ، في هذا النتاج ، حالة وإغرافا ، أو انحرافا حادا ، يهدد كثيرا أو قليلا من العناصر المكونة لبنية وعيه الاجتماعي ، فيستجيب الى الحدادة استجابة سلبية . وقد يرى فيها شرا مستظرا يهدده ، على مستويات عدة . وقد لا يرى فيها خطرا مباشرا . لكنه يظل يتوجس منها ، لأنها ترك أسنقته الادراكية ، فينبطل اليها في ريبة ، تجسدها دهشة الاستنكار التي تقول : « اذا كان هذا شعرا فكلام العرب باطل » . وبين هاتين الاستجابتين المتعارضتين الأساسيتين ، تنشأ استجابات ثانوية ، تتجه صوب الايجاب أو السلب . لكن تظل صدمة الحدادة ، في الشعر ، تولد استجابات متعاضدة ، فتزود الى نوع من التمارض والانقسام يصبح أكثر جذرية ، عندما تكون حالة الوعي المتغير ، في الأدب ، غير منفصلة عن حالات تغير أخرى ، في بنية الوعي الاجتماعي كله . وعندئذ يصبح التمارض بين « القدماء » و « المحدثين » ، في الشعر ، عنصرا عضويا من تمارض جذري يشمل المجتمع كله ، في لحظة من لحظاته التاريخية ، كما تصبح « الحدادة » نظاما شاملا من تصورات وعي متغير ، ينطوي على مستويات مترابطة ، منها الشعر .

## - ٢ -

ان حدادة الشعر ، عند بشار بن برد وصالح بن عبد القدوس وأبي نواس وأبي تمام قريبة مواقف متميزة ، من مثلث القيم الذي ينطوي على تصورات شاملة ، متداخلة بالقطع ، تبدأ بالانسان ، وتشمل العالم ، وتمتد لتنسحب على مفهوم الألوهمية من حيث صلته بالانسان والعالم . ولذلك رمي غير واحد منهم بالزندقة ، فسجن البعض وقتل البعض الآخر ، كما رمي غير واحد منهم بالشعوبية و « الشيوعية » لفظ مراوغ ، لكنه يرتبط بتصورات اجتماعية ، تخالف ما تعارف عليه الجماعة العربية . ونفس الأمر في « الزندقة » التي ترتبط ارتباطا أوضح ببخالة التصورات الدينية ، التي توادتها الجماعة الاسلامية . وأهم عند غير حين من المحدثين بهاتين التهمتين ، المتداخلتين ، يعني طرهم لتصورات مخالفة ، ومواقف مضادة ، لما استقر عليه مفهوم العقيدة ومفهوم الانسان على السواء .

ولذلك لم يكن تجاوز هؤلاء للشعراء لأسلافهم محض تغيير في شكل القصيدة وأصاليها ، بل كان ، قبل ذلك ، محاولة لصياغة تصورات معارضة عن الكون والانسان . والرغبة في تغيير الشكل ، أو معارضة التصورات القائمة ، لا يمكن أن تبدأ فعلها الا بعد تخلق الاحساس بعدم الرضا عما هو كائن ، أو ثابت ، على مستويات متعددة ، فمثل هذا الاحساس ينفجر الوحي بضرورة التغيير ويقود الى الحدادة ولقد كان هذا الاحساس حازما للشعراء الأربعة ، بطرائق متعددة ، على تجاوز الحدود المتعارف عليها . ولولا هذا

الشاعر ، عنده ، كالعاشق الذي يكتوى بنار العشق ، وهو يحاول اقتناص ألمعي من عواطفه في لغة المسمى ، وكالصائد الذي يطنّب ، إزاء الأطلال ، طريفة يراها من أمامه وورائه ، وكالفيلسوف الذي شنت عليه طرق المذاهب ، وهل ثم فارق كبير بين هؤلاء الثلاثة في قول أبي نواس : (١٥) .

وفوق راسي غبار  
وتحت رجلي بحار  
وحشو صدري شرار  
فأين أين الفسار ؟

ولقد واجه أبو تمام خطي أقرانه ، ووصل بها إلى آفاق رحب ، طاف بها المتنبي من بعده ، وغرق أبو العلاء ، بمنحها ، في بحورها المظلمة ، بلا قبس من ضوء ، أو قلائد من جنان . لقد سخر أبو تمام من الادراك الجساد للكون ، وحاول كشف تقيضين يتراوح بينهما المصير الانساني ، وأظهر تلك القوة القاهرة التي تمنع الحياة ثم تسلبها . ولم يستطع أن يواجه هذه القوة الا بالسخرية من الدهر ، في استعارات ، كانت دريئة لهجوم كثير من النقاد ، الا انها ظلت تخاليل من يتأملها بمراميهما الخلقية ، التي لا تفهم الا بعد اكتشاف الأبنية الداخلية لشعره . عندئذ تتبدى حقيقة « الدهر » الذي ينبغي أن تقوم « أخادعه » ، بعد أن ضح الأنام من خسرة ، وحقيقة تلك « اليافى » ، التي أخذت من الناقمة ما سبق أن منحت لها ، وكانها ذلك الكون الذي يمنحنا الحياة مثلاً يمنحنا الموت وعندئذ ، أيضاً ، تتبدى حقيقة « صدا العيش » و « مسرى الهم » ، لدى شاعر « همومه أسفار » ، وتظهر علاقة الاستمارة بالزمان « المغفل » ، والدهر « الأخرق » ، ونهاية الحياة « الموت » والهم .

وإذا كان الطبايع الذي يلا شعر أبي تمام يكتشف عن خاصية أسلوبية ، تقتضى التناقض في عالم الشاعر ، فإن الاستمارة تقودنا إلى تداخل عناصر هذا التناقض وتجاوبها ، على مستوى معقد معقد وعي الشاعر نفسه . ومن هنا يظهر للتقابل بين العناصر متزجاً بنوع من التداخل ، مما يسمح بأبرار التجاوب بين حقن الدهر ، مثلاً ، وظلم الحكام . أن التسؤل عن « يكون له على الزمن الخيالي ؟ » والجزم بأن « الموت لا شك غالب » ، يحل ، في طياته ، لو أن أدراك واقع اجتماعي متغير ، كما يصوغ وجهاً محدداً لازمة ، يتداخل فيها الحكماء مع الزمان ، وتجاوب فيها سنوات الدهر مع حواري الحكم ، فيتعارض كلاهما مع مفهوم العدل كما يراه الحكومون مما يؤدي إلى ترابط أكثر من عنصر ، بل تجاوبها تجاوب قول أبي تمام : (١٦)

على الأملاك فافترسوا وأهست  
سراة ملوكنا وهم تجار  
وقسوف في قلال العلم تعمي  
فواهم ولا يحصى اللمار  
فلو ذهبت سنوات الدهر عنه  
والتي عن منكبهِ الدار  
لعدل قسمة الأزداني لنا  
ولكن دهرنا هذا حمار

ولعل هذا الإدراك للعلاقة بين الحكم والدهر يفسر ذلك الإحساس بالانزعاج الذي يوشع قصائد أبي تمام ، في غير موضع من ديوانه . كما أنه يكثف من جانب جديد من الحدائق التي يشارك فيها أبو تمام أقرانه . أن « الدهر الحمار » ، عنده يتجاوب مع « زمان القروء » عند أبي نواس تجاوبه مع « دهر

وب سرر كتمته لكساني  
أخرس أوئلي لسكاني حبل

ولو أني أبديت للناس علمي  
لم يكن لي في غير حبي أكمل

مع ما يقوله نازم مثل ابن المقفع ( - ١٤٥ م ) ، انتهت حياته بفاجعة مماثلة ، عن ضرورة الصمت وارتباطه بعرض الحكيم على صليانة نفسه « من نوازل المكروه ، ولواحق المحذور » (٦) أن الصمت ، في هذا السياق ، تمير عن حرص المبدع الذي يمي خطورة أفكاره ، وتعارضها مع السائد . ومن اللافت للانتباه أن يرتبط تعريف « البلاغة » ، في هذه الفترة الزمنية ، بالصمت (٧) ، وهو ارتباط يدل على صدام غير متكافئ بين مواقف متعارضة ، فبدل على الماء الذي يصيب كل من يقف من مجتمعه ذلك الموقف الذي أشار إليه صالح بقوله (٨) :

ولن عنده أن تفهم جاهلاً  
ويصعب جهلاً أنه منك أهم

حتى يبلغ البنيان يوماً تمامه  
أما كنت تبنيه وآخر يهضم ؟

ولقد كان أبو نواس ينطلق من نفس الموقف عندما قال (٩) :

مت بقاء الصمت خير  
لك من داء الكلام  
وب لفظ ساق أجراً  
ل نيام وقيلام  
أما السلام من الـ  
جم فبما بلجام

ولكن إبا نواس كان أكثر مخادعة من صالح . لقد حقق لغة المروعة ، وأدرك (١٠) :

أن في التعريض للعا  
قل تفهيم البيان

كده أدرك أن المزح يمكن أن يشي بالجد ، دون خطر ، بل « رب جد جره النعب » (١١) ، وأن « الفكاهة والمزاح » خير بديل لمادح « القوم اللثام » (١٢) .

لقد حاول أن يوائم بين الفنائية والمفكر ، ويخفي ترمده تحت ستار مخادع من المجون ، يضي هونا على حواره مع « إبليس » ، كما يضي على شكوكه في الجنة والنار ، والقدر والجبر . ولكن للمخادعة لا تخفي ، في النهاية ، رفضه لكل « أمام جور فاسق » (١٣) ، ووعيه بأنه يعيش في « زمان القروء » (١٤) ، كما لا تخفي تسليمة حقيقية واحدة مؤكدة ، هي « الموت والقبور » . ولولا مخادعة النواصي بمجون الشاعر ، ولولا طيبة المظهر السياسي المختلف الذي عاش فيه ، لواجه - فيما عدا السجن الذي احتواه أكثر من مرة - مصيراً بلعاً ، كذلك المصير الذي واجهه بشار وصالح من قبله .

ولكن هذه للمخادعة الساحرة وذلك المظهر السياسي لا يخفي ، كلاهما ، حدائق القصيدة النواصية من زوايا متعددة . أولها : إدراكه أن كثيرًا من مسلمات الماضي قد أصبحت أطلالاً صامتة لا تجيب . وثانيها سمية اللاهث لأعادة النظر في كل شيء ، « لعله يدرك » ما لا يتحرق به الميرون ، وثالثها : إخلاصه في تأليف شعره . واحد في اللفظ ، شتى في المعاني . لقد صبار



والتقليد على المايبة والمعاينة . ان الشاعر « القدم » هو الذي ينظم ما لم يمانه ، أما الشاعر المحدث فهو الذي يفتح القصيدة من مطبات عالمه هو ، فلا تشبه قصيدته على سائرها ، مثل « اشتباه البيد » على رائيتها ، فيما يقررول أبو تمام (٢٤) :

وحداثة القصيدة ، بهذا المعنى ، قرينة التفرّد ، كما ان التفرّد قرين عسلاقة متميزة بين الشاعر وعالمة . ان القصيدة الحديثة هي القصيدة التي « لا يستقى من جفير الكتب رونقها » (٢٥) ، بل القصيدة التي تستمد ، أولا ، من معاينة الشاعر ، فتنتوى على ما ينطوى عليه هذا العالم من جسد وهزل ، وتبل وسخف ، وأشجان وطرب ، انها تجسيد لعالم لا يملك فيه الشاعر سوى حياته القلقة ، غير المستقرة ، وشعره الذي لا يتشابه مع غيره (٢٦) :

### ومالي ضيعة الا المطايا

وشعر لا يباع ولا يعار

واهم من ذلك ان القصيدة الحديثة ، وبخاصة عند أبي نعام ، تنطوى على ما ينطوى عليه عالم الشاعر من اغتراب (٢٧) ولذلك تظل قصيدة متوحدة ، نالية عن الآخرين الذين لا تعينهم عطايها ، ولا يؤرقهم ما يؤرقها . ولكن هذا التوحّد ينتفي عندما تقابل القصيدة للقلوب المتماطلة مع عالمها والعقول التي تؤرقها رؤية تسانل رؤيتها . وعندئذ تؤنس آداب هذه القلوب والعقول وحشة القصيدة ، فتسلم القصيدة نفسها ، طواعية ، وتحل في هذه القلوب والعقول ، لا ترتحل عنها . انها تصبح قصيدة « السية » بعد أن كانت « وحشية » ، بل تسمى « بدورها » ، كي تؤنس كل مغترّب مثلها (٢٨) لكنها تظل مثيرة للحركة ، حاملة للسعي ، موصلة نوعا من الكشف ، يجعلها تبقى « بقاء الوحي في الصم الصلاب » (٢٩) .

والكشف الذي تقدمه القصيدة ، على هذا النحو ، ليس نتاج استرسال عفوي للطبع ، وانما هو نتيجة معاينة طويلة للفكر والقلب . انه « صوب العقول » كما ان القصيدة « آية الفكر المذهب في اللجي » ، كما يقول أبو تمام (٣٠) ، ورؤبة شاعر « ينظر الى مغارس الفطن ، ومعادن الحقائق » ، فيما يقول بشار (٣١) ، فلا يثق بكل ما يرى أو يسمع ، أو يوجد به الطبع ، لانه يعرف أن الشعر « صعب القوافي الا لغارسه » (٣٢) وان عليه ان يروضه طويلا ، ويتأنى ازواجه ليقترح المعنى والدلالة من كل شيء (٣٣) :

ويسى بالاحسان فلنا لا كمن

هو بابنه وبشعره مفتون

فذلك كله شرط لازم لا بداع قصيدة « قيمها الضمير » و « ينبوعها خضل » و « نسجها موشون » ومعاينها « أبكار اذا نصت » .

ولا بد ان تعد مثل هذه القصيدة بالكثير ، وتسمى وراء الجليل ، بل : (٣٤)

تدر الفتى من الرجاء وراحها

وتروود في كنف الرجاء القشيم

وكان هذه القصيدة لا تطلب شيئا اقل من تغيير الحياة ، وتحقيق عالم مغاير يستن فيه الشعر للانسان خلالا قهبي

الثناء ، عند بشار وذلك الدهر الذي « ما تقضى عجائبه » عند صالح بن عبد القوس . وان دل هذا التجاوب على شيء فانما يدل على شعور بالتوحّد ، لدى شاعر ، يرى مالا يراه الآخرون ، فينتهي به توحده الى لون من الاغتراب عنهم ، وبالتالي محاولة تأسيس لون من الاخلاق المتوحدة ، عمادها ما قاله أبو نواس : « ديني لنفسى ودين الناس للناس » . وقد تثير هذه الاخلاق سخط الآخرين لكنها ، وهذا هو المهم ، اعلان واضح عن اغتراب الشاعر عنهم . انها شارة اغترابه وشعار حداثته .

### - ٣ -

ان بداية لهما للبعد النظري لحداثة الشعر ، عند هؤلاء الشعراء ، تنطلق من ذلك الشعار الذي رفعه أبو تمام ، عندما قال « كل شيء غث اذا عادا » (١٧) ولم يكن . أبو تمام يشير بذلك الى تفرّد قصيدته فحسب ، بل كان يشير الى ان الشاعر لا يمكن ان يكون نسخة من غيره ، وان الشعر لون من الخلق المجدد ، لا يتم الا بادراك مجدد . لقد آمن هؤلاء الشعراء ، بطرائق متباينة ، ودرجات متفاوتة ، ان الحاضر الذي يعيشونه ليس الماضي بملاقاته ، او أسسخته ، او قيسه . كما آمنوا أنهم لا يمكن ان يصوغوا هذا الحاضر المتغير ، جماليا ، معتمدين على السماع ، او التقليد . لفسد كان الحل ، عندهم ، مرتبطا بالاستجابة الى ادراكهم الخاص ، حتى لو تجاوز هذا الادراك أشكال الادراك القديمة . ومن هنا حدث التعارض الجذري بين شعرهم وشعر أسلافهم ، بل حدث تعارض ثانوي بين شعر الواحد منهم والآخر ، ولاحظوا أنهم يصوغون تجربتهم الخاصة ، لا تجارب الآخرين وكان عليهم ، نتيجة ذلك ، ان يتحملوا ثيمة المخالفة للماضي ، وأن يواجهوا رهق عملية النقل ، وغموض الفهم . وتابى جوانب من شعرهم على من لا يشاركهم ادراكهم ، وكان عليهم ، بسبب ذلك كله ، تبرير ابداعهم .

لنقل ان اقتحام هؤلاء الشعراء عوالم جديدة لم يكن مفارقا لوعيهم النظري بحداثة فهم ، فذلك يعني ان ادراكهم الجمالي لعالمهم كان يسند وعي نظري ، بالخصائص النوعية لفنهم ، من حيث جدته ، وتميزه عن نتاج سابقيهم ومعاصريهم وليس ذلك بغريب . ان الشاعر المحدث مضطر « ازاء سطوة نقد معاد ، ان يمارس بعض دور الناقد ، فيحدد ويصف ، كما انه مضطر الى ان يبرر شعره ، ويكشف عن جوانب حداثته » .

لقد أكد بشار ان قصيدته « كنود الروضي » (١٨) تزهر بنضارتها وبكارتها ، وتحدث أبو نواس عن قصيدته التي لا يضيرها : (١٩)

... ان لا تعد لجبرول

ولا القرني كعب ولا لزياد

وتساعد وعي أبي تمام بحداثة قصيدته ، فهي « جديدة المعنى » (٢٠) ، و « بكر » ، يزيداها في الليالي جدة (٢١) ، كما أنها : (٢٢)

منزهة عن السرق القوي

مكرمة عن المعنى الماد

ولقد أكد أبو نواس ان الشعر لا يمكن ان يكتب بالسماع او التقليد ، ان « صفة الطول » بلاغة القدم ، (٢٣) والغدامة ضعف في الفهم ، وخلل في الادراك ، ينتج عن سيطرة السماع

انسبه وحشية كشرت بها  
حركات اهل الارض وهي سكون

وفد تتجاوز القصيدة صلات المرأة لأنها تمد بها هو  
اكثر ، فهي : (٣٩)

زهراء احصل في الفؤاد من المنى  
والد من ريق الاحبة في القسم

ولكنها تظل مرتبطة بالمرأة ارتباط الشعر بالخصب ، على  
نحو يتجلى أوضح ما يكون في هذه الصورة اللافنة (٤٠)

والشعر فرج ليست خبيثته  
طول الليل الا لغيره

ان الإشارة الجنسية الواضحة في الصورة توحي اليها  
بفعل اخصاب ، يندو معه الشعر عنصراً من عناصر الولادة  
الجديدة ، التي تؤذن بالتحول والتبدل في عناصر العالم ، ويزيد  
من عمق هذه الدلالة ان الشاعر ، عند أبي تمام ، « سحر نظم »  
يعيد تشكيل الألوان والعناصر ، كما أن الشعر ، فيما يرى ،  
شبيه بالكيمياء ، من حيث قدرتها على تحويل العناصر (٤١)  
والشعر (٤٢) ، « السحر يصل مالا يتصل ، ويفصل بيز  
ملا يتفصل ، ويبدل الأشياء والكائنات ، بل يؤثر فيها على  
نحو خاف ، وكان القصيدة « صواعق منها منجد ومفزع »  
فيما قال بشار (٤٣)

نقل ان اقتران الشعر بالسحر والكيمياء من ناحية ،  
وبالمرة ولغة الاتصال بها من ناحية ثانية ، يعني قدرته على  
تجديد الحياة وتطويرها ، من خلال ذلك اللعل الذي يتحول  
معه الشعر الى لون فريد من الفؤاد ، يجذب اليها المتلقي  
ليتحول ، ويسمى اليها القارئ ، كي يتشرب شمساً نوع مغاير  
من الأخلاق ، تنطوي على التمدد ، ولقد كانت هذه الاخلاق  
الفؤادية تخال شاعراً مثل بشار ، عندما قال : (٤٤)

وقد صلات البلاد ما بين مفد  
فؤاد الى القصوران فاليمين

شعرا تصل له العواقي ولا  
شيب صلاة الفؤاد للوكن

- ٤ -

ان الفؤادية التي يعدتها الشعر ، على هذا النحو ، هي بؤاده  
التحول من نظام من التصورات الى نظام آخر ، ولا تقتصر  
هذه الفؤادية على الجانب الأخلاقي بمعناه الضيق ، عند أولئك  
الذين خشوا على عذارى البصرة من سحر شعر بشار ، وإنما  
تمتد لتشمل الشك في كل مستويات نظام التصورات القديم ،  
ومحاولة تأسيس نظام آخر .

وغواية الشعر الحديث ، من هذه الزاوية ، بجانب لا ينفصل  
عن غواية أكبر ، على مستوى الفنون ، حيث يتسرد الفناء على  
أصوله القديمة ، فتتأسس الطريقة الجديدة في الفناء ، في نفس  
الوقت الذي يتأسس فيه مذهب المحدثين في الشعر ، وتتخلص  
الموسيقى من عقل التطريب لترتفع الى آفاق التعبير ، بل تحلق  
عند فيلسوف مثل الكندي ( ٢٥٢ هـ ) ، الى صفات الافلاك ،  
لتقرن ما بين حركاتها وحركات الطابع ، وتتناول الموسيقى ،

بها المكارم ، اذ يدون الشعر تفسدو الأرض غفلاً ، ليس فيها  
صالح ، (٣٥) فتصبح خراباً بلفظاً ، ولماذا لا تقول ان الشعر  
المحدث شعيرة من شعائر الحياة التي تبثت الخصب من  
للجذب ؟

لقد شكى أبو تمام ، في واحدة من قصائده ، من موت  
الشعر ، بل يكي عليه قائلاً : (٣٦)

الا ان نفس الشعر ماتت وان يكن  
عندما حمام الموت هي تنزع

مسابكي القوافي بالقوافي فانها  
عليها - ولم تظلم بذلك - جوازع

ولكن اياً تمام ، في نفس الوقت الذي يندب فيه موت  
الشعر ، يحددنا عن شعره الذي يتولى شمساً هذا الندب ، قد  
نقول انه يشير الى ضياع الشعر بين من لا يستحقونه ، او  
يقدرونه ، وهذا صحيح ، ولكن علينا أن نلاحظ أن قوافي أبي تمام  
الحية هي التي تؤن القوافي الميتة ، وأن الشعر الحي هو الذي  
يتولى تقييب الشعر الميت . ان في ذلك نوعاً من التضاد بين  
الحياة والموت يوضح شعر أبي تمام ، ولكنه ، في هذا السياق ،  
يخالفنا بدور القصيدة المحدث في ابتعاد الخصب من الجذب ،  
ولذلك سرعان ما ينتقل أبو تمام ، في نفس القصيدة ، من صورة  
الشعر - الميت الى صورة الشعر - الحي ، فتتحول « نفس  
الشعر » من حالة نزاع الموت الى حالة انبثاق الحياة :

كشفت قناع الشعر عن حروجه  
وطيرته عن وكره وهو واقع

بفر يراها من يراها بسمعه  
فيذو اليها ذو الحجب وهو شامع

يود ودادا ان اعضاء جسمه  
لذا انشئت شوقا اليها سامع

وعليها ان نلتفت ، في الآيات ، الى الإشارة الحسية التي  
تقرن ما بين وجهه القصيدة ، و « جسم السامع » ، وذلك الشوق  
للمعالم الذي يجذب ثانيهما الى أولها ، فيولد تلك الحالة  
التي تهز الأعضاء ، فتكاد تحولها الى مسامع تشرب بكارة  
القصيدة . اننا ازاء حالة من حالات الانطلاق ، تعارض السكون  
ولوجود ، وتفتقر بنحرة الطائر وانطلاقه في الافق المسموح ،  
وهي حالة يسيطر عليها الانشواء باستماع ، تفتتح فيه أعضاء  
الجسم بأسرها ازاء القصيدة البكر - المذمومة .

ولقد تحدث الشعراء ، قبل أبي تمام ، عن المعنى البكر ،  
ولكن الجاح أبي تمام اللافت على القصيدة البكر - المذمومة  
الجاح له منزلة في هذا السياق ، انه لا يشير الى جدة القصيدة  
او ندرتها محسوب ، بل يشير الى ما تنطوي عليه القصيدة من  
بدور للخصب ، تفتتح عطايها ، عندما يحدث هذا اللقاء اللاص  
بينها وبين المتلقي ، وكأنها تتحول في لقائها به ، ويتحول  
في لقائها بها ، الى فعل من أفعال الخصب ، ولذلك يحدث تبادل  
في شعر أبي تمام ، بين صفات القصيدة وصفات المرأة ، في  
علاقة تماثل ، تأخذ فيها المرأة صفات القصيدة ، فتصبح (٣٧) :

انسبه ان حصلت انسابها  
جنة الابوين ما لم تنسب

وتأخذ فيها القصيدة صفات المرأة فتصبح : (٣٨)

العرف أو الوراثة أو النروة ، أو أي تميز فكري يرتبط بالنقل أو التقليد ، وبين أفكار الفلاسفة التي انتشرت في ظل المناخ العنكري الذي أشاعه المعتزلة ، بعد أن ارتبطوا رسمياً بالحكم في عهد المأمون (١٩٨ - ٢١٨ هـ) وبالتصميم (٢١٨ - ٢٢٧ هـ) والوائق (٢٢٧ - ٢٣٢ هـ) . ان هؤلاء ، بحكم تكوينهم الاجتماعي وتوجههم الفكري ، أكثر تطلعا إلى الأمام ، وأكثر تلهفا على صياغة تصورات محدثة ، تدعمهم فكريا واجتماعيا ، كما أن ارتباطهم الطبيعي بالعقل جعلهم أجرا في مخالفة النقل ، ورفض التقليد .

أما أنصار القديم فينحصر أبرز مثيلهم في طائفتين . الأولى : علماء اللغة ممن ينصب جهدهم على جمع الشعر القديم ( ديوان العرب ) والحفاظ على نقاء اللغة من رطانة الأعاجيب ، انهم معلنون ورواة يعيشون على رواية الماضي وتعليقه . والثانية : مجموعة من أهل السنة ، ممن تمسكوا بالنقل ، وردوا المعرفة إلى الرواية فحسب . ولقد كان التقليد ، عند هؤلاء ، طريقة في تأسيس معرفة تقليدية ، تعتمد على اتباع سببي ، من غير نظر أو تأمل في الأدلة العقلية . وكان شعارهم قول الشيعي :

« اياكم والقياس فانكم ان اخذتم به حرمتم الحلال واحلتمت الحرام » (٤٩) .

وذلك قول يقضي ، في بعض سياقاته إلى إضفاء طابع ديني على الابتاع ، وبالتالي إضفاء لون من التشكيك في الابتاع ، بحيث تمتد العلاقة بين « البدعة » و « الضلالة » ، و « النار » فتتسحب على « الابتداع » و « البدع » و « الحدث » ، ويصبح التقليد ، بكل مستوياته ، منطقة آمن يفرى بولوجها القول بأن « التقليد أربع لك ، والحمام على أثر رسول الله صلى الله عليه وسلم أولى بك » .

ان « التقليد » ، في هذا السياق ، يمثل بؤرة التقاء بين اللغويين والمقلدين من أهل السنة : وتتركز عناصر التقاء هذه البؤرة في رد كل شيء إلى الماضي ، وضروته تمناعته ، مما يجعل « التقليد » على المستوى النقل الاعتقادي موازيا للتقليد على المستوى الأدبي ، فتتجاوب الخشية من القياس ، وارتباط البدعة بالضلالة مع الخوف من الحداث ، باعتبارها قياسا خاطئا على الماضي من ناحية ، ومخالفة حادة لما سمي « طريقة العرب » ، أو « نمط الأعراب » أو « طريقة القدماء » أو « عهود الشعر » من ناحية ثانية . ولذلك تتوازي رغبة أهل السنة ( النقيض ) في العقل المحدث عند الفلاسفة والمعتزلة مع نفس الرغبة عند اللغويين من الشعر المحدث .

وإذا كان التكوين الفكري والاجتماعي لأنصار الحداثة يجعلهم أكثر جذرية في رفض مفهوم التقليد بمستوياته المتوازية فإن التكوين المخالف للغويين والنقليين يجعلهم أكثر ارتباطا بالمفهوم بمستوياته المتوازية أيضا . ومن هنا نلمس وحدة الموقف التي ترتد إليها استجابات متعددة إزاء طرواح مختلفة من النشاط في الفن والفكر ، كما نلمس وحدة الموقف الذي يوازي بين استجابات متعددة لأنواع مختلفة من الفنون .

وليس من الغريب ، والأمر كذلك ، ان تواجه شخصيات باعياها تقف موقفا موحدا ، إزاء الحداثة في الشعر ، والفناء ، والموسيقى ، والاعتزال والفلسفة على السواء . وشخصية اسحاق الموصلي ( - ٢٣٥ هـ ) واحدة من هذه الشخصيات التي تستحق الإشارة السريعة (٥٠) . لقد كان في كسل

كالشعر ، السحر والكيمياء ، من حيث قدرتهما على تعديل الطابع وتحسويل الأمزجة . ويتوازي المحدث من الفناء مع المحدث من الشعر ، فيلفت التوازي الانتباه إلى جذر الإيقاع الذي يصل ما بين الجميع ، ويقال : « ان وزن الشعر من جنس وزن الفناء ، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى ، وهو كتاب حد النفوس » (٤٥) . وأخيرا ، يتحرر الرسم ، أو التصوير ، من قيد التحريم ، فيغزو القصور والحمامات ، مثلما يغزو القصيدة ، وتصبح لوحاته موضوعا لتأمل الشعاع المحدث ، وبخاصة النواصي ، بل يرتبط مفهومه بمفهوم القصيدة ، فإذا الشعر صناعة ، وغرب من النسيج ، وجنس من التصوير (٤٦) وكما يرتبط الشعر والموسيقى بالسحر والكيمياء ، من حيث آثارها في الطابع والأمزجة ، يلج التصوير نفس الدائرة ، ونسجم عن آثاره في قوى النفس ، وقدرته على تعديلها ، مما يضمن في مواجهة الأساس الجمالي لامتزاج الألوان من حيث علاقته بالتشكيل النفسي لامتزاج القوى في الإنسان ، فيقال (٤٧) « انه إذا قرنت الحرة بالصفرة تحركت القوة العزمية . وإذا قرنت الصفرة بالسود تحركت القوة الذلية . وإذا قرنت السود بالحمرة والصفرة والبياض مما تحركت القوة الكريمة . . . وإذا قرنت الوردى بالصفرة الترنجية والأسود البنفسجي تحركت القوة السرورية واللذة مما . . . وإذا قرنت البياض الذي قد شابه صفرة . وهو التفاحي - بالحمرة تحركت القوة اللذبة مع القوة الشوقية . وإذا قرنت الألوان بعضها إلى بعض ، كالبحار المزوج في خد البنات ، تحركت القوى كلها » .

ان هذا التركيز على صلة الفنون بالانفعالات ، أو قوى النفس ، انما هو أثر للوعي بضرورة الفنون ، ومنها الشعر ، وفدورها على تغيير حياة الإنسان وتوجيهها . كما أن هذا الوعي لا يمكن أن ينشأ إلا إذا شعر مبدعو الفنون بضرورة المساهمة في تغيير الإنسان ، وبالتالي الحياة ، من خلال وسائلهم النوعية ، ان ابداعهم ، من هذه الزاوية ، نوع فريد من النواحي ، تتقود من ينلقاها إلى التمرد على طرائق قديمة في الإدراك ، تنفضي به إلى مواجهة جديدة للنفس ، ومحاولة تغييرها ، أو اصلاحها ، بعيدا عن « سطوة الماضي الذي يأخذ صورة الأب الطاغية » (٤٨) :

فنفسك قط اصلحها

ودعني من قديم اب

- ٥ -

من التعارض الذي خلقه الشعر المحدث ، اذن ، بين أنصار القديم وأنصار الحديث مستوى من مستويات تعارض أكبر . ولذلك كان هذا التعارض موازيا لتعارض آخر بين قديم وجديد ، في أنواع أخرى من الفنون ، أهمها الفناء والموسيقى ، كما كان التعارض في الفنون موازيا ، بدوره ، لتعارض آخر ، على مستوى الفكر ، بين حديث يمثل في الإيمان بالعقل وقديم يمثل في الإيمان بالنقل أو التقليد . وأخيرا كان لهذا التعارض ما يوازيه على المستوى الاجتماعي .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون أغلب أنصار الحداثة من الموال الذين استقوا الدولة الأموية وأقاموا الحكم العباسي ، أملاين ، بذلك ، ورغم تباين شرائحهم الاجتماعية ، في الوصول إلى وضع أدنى . وكانت الطليعة المثقفة لهؤلاء الموال تتراوح ، على المستوى الفكري ، بين الاعتزال الذي يؤكد قيمة العقل ، فينفي ، ضمنا أو صراحة ، أي تميز اجتماعي ينبع من

من قوة هذه الحجة الإعلاء من نقاء القديم ، وتحويله الى جوهر نقي لا يتأثر بالزمان والمكان . ولذلك كان انفصال القديم ، في الفناء ، يقولون (٥٣) « والفناء القديم .. تراه تنكر على مسامعنا طول الزمن ، وفي كل وقت وأوان ، يتناقله الفنانون من اوله الى هذه الغاية ، فلا تملأ النفوس ولا تمجى الآذان ، ولا تخلقه الأيام . كل يوم يزداد حسنا وطراوة ، فمما خرج من المحدث من طريق القديم فقل ما يستحل ويحب » .

ان مثل هذه النظرة تفرغ الجديد من جدته ، وتجعل الحداثة - اذا اعترف بها - مجرد تكرار لنفس الأصل المحتصر كما هو عبر الزمان ، أو ، على أحسن الفروض ، مجرد اضفائة كمية وليست كيفية للقديم ، بل يمكن أن يقال ، ينطق المخادع ان الجديد « البديع » من « الحديث » إنما هو تكرار للقديم ومما يعلل له ، أما القبيح فهو التباعد الذي يمثل تشويها للأصل فينتهي الى الاغراق والآحالة . ولقد قال الأصمى ( - ٢١٦هـ ) عندما سئل عن المحدثين (٥٤) : « ما كان من حسن فقد سلبوا اليه ، وما كان من ثبح فهو من عندهم » . وقبل الأصمى ، بوقت غير يسير ، ذهب أبو عمرو بن الصلاح ( - ١٥٩هـ ) الى أن المحدثين « كل على غيرهم ، ان قالوا حسنا فقد سلبوا اليه ، وان قالوا قبيحا فمن عندهم » . ويمثل هذا المنطق المخادع يصبح الابتعاد هو الاستثناء الذي تشويه الرب ، ويصمح الاتباع هو القاعدة التي يجب ان تلتزم ومن ذا الذي يرمي من الاتباع ، فيما يقول أبو عمرو ابن العلاء ، ويظفر بالاختراع والابتعاد ؟

ان الإيمان بالقديم ، على هذا النحو ، عند اللغويين والتقليديين ، يعني إيمانا بنموذج شعري قبيح ، لا يمثل أقصو درجات النقاء اللغوي ونحسب ، بل يمثل نموذجاً لعالم مألوف لا تضطرب عناصره أو مكوناته ، ولا تتصدق أساليبه أو طرائق صياغته . ولا تتداخل فيه المكونات والعناصر . ولذلك كان من انطبعين أن ينظر هؤلاء في حذر الى الشعر المحدث ، وأن يربأوا فيما يحدته من بديع . فرجع ابن الاعرابي شهادته الذي لم يتخل عنه ، وهو « القديم أحب الى » (٥٥) . ولقد رثى شعر المحدثين ، لأن أشعارهم سرية الزوال ، لا يمكن أن يكون لها بقاء . أما اذا تورط والتبس عليه الأمر ، لمماينة أضرار الحداثة ، فلا بأس من الصيغة المشهورة : « خرق - خرق ا » . ولقد سخر الجاحظ ( - ٢٥٥هـ ) المقتل من تلوق أمثال هؤلاء اللغويين للشعر ، وسخر الأصول ( - ٣٣٦ ) من عدم قدرتهم على فهم الشعر المحدث . ولعل هذه السخرية فضلا عن طغيان الحداثة ، هي التي دفعت البرد ( - ٢٨٥هـ ) وتعلبا ( - ٢٩١ ) الى محاولة التعرف على شعر أبي تمام بوجه خاص ، وشعر المحدثين بوجه عام ، فذهب البرد الى صديقه الأمير عبد الله بن المعتز ( - ٢٩٦هـ ) يستمد منه الصون على الفهم . ولقد في كتابه - الضائع - « الروضة » مختارات من شعر المحدثين ، من أبي نواس « فمن كان في زمالة وانسحب على ذيله » . وذهب طرب الى اصدقائه من بنى نوبخت ليخبروا له الجيد من شعر أبي تمام ، ولشروا له غريبه وغامضه . ومع ذلك ظل كلالهما أقرب الى القديم ، رغم محاولتهما فهم الشعر المحدث ، فظل طرب عاجزا من تمثل أبي تمام ، وظل البرد أقرب الى البحرى ، والى القديم بعامه . خصوصا عندما يضيق بما أسماه « سخف كلام المحدثين » حيث يجمع شعرهم « ما بين كفر ولحن » .

احواله ينصر الأوائل . كما كان « يذهب مذهب الأوائل ويسلك سبيلهم » . ومن هنا كانت علاقته وثيقة بلغويين ، مثل ابن الاعرابي ( - ٢٣١هـ ) يشاركونه نفس النظرة الى العالم والفن . ولقد كان يدافع ، دائما ، عن الفناء القديم ، ويمارضى الى اتجاه لتعديل أعرافه ، بل ينظر الى الفناء القديم باعتباره جامعا كل شيء ، فلا حاجة حين يعرفنا علوم الالاجم عند الفلاسفة . ولذلك ألف كتابا « جمع فيه الفناء القديم » ، وهاجم كل من حاول التجديد في الموسيقى والفناء ، ونصح بالاعتماد على القدماء والسرقة منهم ، فذلك افضل من تقريره من الابتعاد على غير مثال . ويتوازي موقف اسحاق من الفناء مع موقفه من الشعر . لقد حاول كتابة شعر على طريقة القدماء ، بل قال الشعر « على السن للأعراب » ، ووقف موقفا معارضا لشعراء الحداثة ، فحكم على بشار بأنه « كثير التخليط في شعره » . وكان « لا يمدأ نواس شيئا » . ويرى أنه « كثير الخطأ » ، وليس على طريق الشعراء . « وانكر شعر أبي تمام لأنه يتكى على نفسه ، أي ، لا يسلك مسلك الشعراء ، فإنه ، وإنما يستقي من نفسه » .

ان هذا التوازي ، في استجابات اسحاق ، ازاء أنواع مختلفة من الفنون يرتد الى موقف موحد ، هو الأساس في تأكيد التقليد ورفض الحداثة ، ولذلك نجد تبريرا موحد ، يعل من شأن « القديم » في الشعر والفناء . سأل هارون الرشيد ابراهيم الموصلي ( - ١٨٨هـ ) ، والد اسحاق ، عن الفناء القديم والمحدث فقال (٥٦) :

« الفناء القديم كالوشى العتيق الذي يعرف نفسه له ، ويتبين حسنه ، يتكرر التماثل فيه ، والتماثل له ، فكلما ازدادت له تأملا ظهرت لك محاسنه ، والفناء المحدث كالوشى الحديث الذي يروك منظره ، فكلما تأملت بدت لك مهابيه ونقصت بهجته » .

وتلك عبارات لا تفرق كثيرا عن قول اللغويين من أنصار القديم في الشعر . لقد قال ابن الاعرابي ( - ٢٣١ ) اللغوي :

« ان أشعار هؤلاء المحدثين - مثل أبي نواس وغيره - مثل الرطبان يشم يوما ويلوى يفرم به ، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر ، كلما حركته ازداد طيبا » .

وقال لغوي آخر ، هو أبو حاتم السجستاني ( - ٢٥٠هـ ) عندما سمع شعر أبي تمام « ما أشبه شعر هذا الرجل الا بشباب مصقلات خلقات لها روعة وليس لها ملتش » (٥٧) . وتؤكد كل هذه الأقوال موقفا موحد يميل الى القديم ، مما لا تمجى النفوس ، ولا تمجى الآذان ، ولا تخلقه الأيام ، في الفناء والشعر وينفر من المحدث الذي يشبه « الفاكهة لا تلبث الا يسيرا حتى تفسى » .

لنقل ان القديم ، في مثل هذه الأقوال ، يكتسب قوة قاهرة ، باعتباره الأصل الثابت للذي ينبغي القياس عليه ، والذي يمد كل تباعد عنه تشويها له ، كما لاحظ أدونيس بحق في « الثابت والمتحول » ان هذا القديم لا يتطلب خلقا للمقول بل ادعائا للمنتول . كما ان التسليم به يعني اضعاف لون من التعبير ذي سطوة عتيدة الأبعاد ، على علاقات يراد تثبيتها في الحاضر بحجة مؤداها ان الانحراف من الأصل الثابت يولد خلاسا يفسد ما هو قائم ، فيؤدي الى الفوضى والفساد ، ويزيد

## - ٦ -

الكندي ( - ٢٥٢ هـ ) الذي عاصر ابن قتيبة - أن لا نستحي من الحق ، واقتناه الحق من ابن آبي ، وأن أتى من الأجناس القاصية عنا والأمم الميانية لنا ، فإنه لا شيء أولى بطالب الحق من الحق ، وليس ينبغي يخس الحق ولا تصغير قائله ولا الآتي به . فلا أحد بخس بالحق ، بل كل يشرفه الحق ( ٥٨ ) هـ . وعندئذ أن يصبح الاقتصاد على القديم من شعر العرب كافياً للحكم على الشعر ، أو يصبح الاقتصاد على القديم من الفناء العربي كافياً للحكم على الفناء ، بل يصبح التعرف على تراث الأمم الأخرى ( علوم الأعاجم ) أمراً لازماً لا تكتمل عملية النقد دونه .

إن هذا النحو من التفكير ، باختصار ، يدمر ثبات القديم في الشعر والفناء والموسيقى ، مثلما يدمر مفهوم التقليد والنقل المقيد لمحركة العقل في الفكر ، فيزيح كل ما يعوق الحداثة من قيود ، ويؤسسها باعتبارها إدراكاً شاملاً يضم الفكر والفنون مما .

ومن المؤكد أن تصاعد الحداثة في الشعر ، إذا شئنا التخصيص ، ما كان يمكن أن يتم لو لم يتواز مع تصاعد الحداثة في الفكر . لقد مثل المعتزلة والفلاسفة المسنوني الفكر من الحداثة ، مثلما مثل بشار وصالح وأبو نواس وأبو تمام المستوى الإبداعي لها في الشعر . ولقد شارك الفلاسفة والمعتزلة في النشاط الإبداعي للشعر . ولم يكن من قبيل المصادفة أن تختلط أشعار النظام المعتزلي بأشعار أبي نواس الشاعر ، أو تتجارب شكايه الكندي الشعرية - بعد سقوط المعتزلة أثر الانقلاب السنّي للمعتزلة ( ٢٢٢ هـ - ) مع شكايه صالح بن عبد القدوس من جهلاء عصره . يضاف إلى ذلك أن المعتزلة والفلاسفة ساهموا في توجيه النشاط الأدبي المتميز للحداثة ، بترجمة تراث الأمم الأخرى وترجمته ( الهند - اليونان - فارس ) والتعريف به ، فيما يتصل بالبلغة والنقد ، والخطابة والشعر ، كما كان لهم فضلاً عن ذلك ، مواقفهم النقدية من نشاط الشعراء المحدثين وتأصيلهم للجواب الأصيلة فيه .

ولقد كان الشعراء المحدثون ، بدورهم ، وينبغي الفصل بمفكرى الاعتزال والفلسفة ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتقارب وأصل بن عطاء ( - ١٣١ هـ ) وعمرو بن عبيد ( - ١٤٤ هـ ) مع صالح بن عبد القدوس وبشار بن برد . في النشأة الفكرية ، وأن يشتركوا جميعاً ، في جسد فكري . انتهى بواصل وعمرو إلى تأسيس الاعتزال ، وانتهى بشار وصالح إلى تأسيس مذهب محدث في الشعر ( ٥٩ ) هـ . ولم يكن من قبيل المصادفة ، أيضاً ، أن يتقارب إبراهيم النظام مع أبي نواس في النشأة . صحيح أن السبل اختلفت بهما - بعد ذلك ، فتحول النظام إلى الكلام - الاعتزال - وتحول النواصي إلى الشعر ( ٦٠ ) هـ ، واختصا فيما يقال ، ولكن الشك ظل قاسماً مشتركاً فيما بينهما ، فأكّد النظام مبدأ الشك في التراث الاعتزالي على نحو لم يسبق إليه ، وفتح النواصي أبواب القصيدة المحدثه للشك ، في التصورات الاجتماعية والفكرية والفكرية والدينية المتعارف عليها ، على نحو لم يسبق إليه أيضاً .

إن مبدأ الشك الذي اكده المعتزلة ساعد على فتح الأبواب المغلقة أمام الشعراء المحدثين ، وحرر الشاعر ، داخلياً من قيود النقل والتقليد . ولذلك كان لصالح بن عبد القدوس كتاب يفخر به ، فيما يقال ، اسمه وكتاب الشكوك ، لا يمكن

أن نفي مفهوم القديم الثابت ، على هذا النحو ، يتطلب نفيًا لكل ما يرتبط به من تمسك بالنقل والتقليد . ونفي التقليد والنقل لا يتم إلا بتأكيد العقل . وعندما تؤكّد العقل ، نبدأ بتعلم الشك ، على نحو ما نرى النظام ( - ٢٢٠ هـ ) ، والمعتزلة . وإذا تعلينا الشك ناقشنا هذا للثبات المستمر للقديم ، وأعدنا النظر في صحته ، بل في اعتباره الأصل الذي يقاس عليه . إن العقل يسمى إلى اكتمال المعرفة . والاعتزال المدركة لا يمكن أن يتحقق بالنقل أو التقليد ، لأن الأول الغناء لوجود الناقل ، والثاني الغناء لعقله ، فكلاهما اتباع من غير نظر أو تأمل .

واضح من ذلك أن تأكيد العقل يفود إلى الاختيار ، والقبول أو الرفض . ولن يصبح القديم ، في هذه الحالة ، جوهرًا فعليًا ، اكتمل ، دفعة واحدة أو دفعت ، في الماضي ، فلم يبن سوى تكراره ، وإنما يصبح القديم بعض خبرة النوع الإنساني التي تقبل احتمالات الزيادة والتطور ، أو التغيير والتحول . كما تصبح هذه الخبرة ، لو استخدمنا عبارات فيلسوف مثل الكندي ، حلقة من حلقات تنميط النوع الإنساني وحرى بنا ، إذا كنا حراساً على تنميط نوعنا ، إذ الحق في ذلك ، فيما يقول الكندي ، أن تبدأ ما قاله القدماء ، لا على سبيل تكراره ، باعتباره الأكمل والأقنى . بل على سبيل تنميط ما لم يقولوا فيه قولاً تاماً ، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان ( ٥٦ ) ومن المؤكد أننا لن نتمم ما قاله القدماء لو بدأنا منهم ، باعتبارهم البداية المطلقة ، فمثل هذا الفهم نهم الغناء للحاضر ، وإنما يكتمل ، تنميط ، النوع الإنساني . أو بدأنا من الحاضر نفسه ، ونظرنا إلى ما قاله القدماء من منظور سنة الزمان ، الذي تميزه ، وعندئذ لن يصبح الحاضر مجرد إسقاط أو تكرار آلي للماضي ، بل يصبح الحاضر قوة موجهة في إعادة النظر إلى الماضي .

وبقدر ما تشير عبارات الكندي ، في هذا السياق ، إلى رعيه بدور العقل المحدث في عصره ، فإنها تفتح السبيل مع بقية تعاليم الاعتزال ، أمام هذا العقل ليميد النظر في كل شيء ، مثلما تفتح السبيل أمامه للإضافة الكيفية ، التي تنطلق من سنة الزمان . يضاف إلى ذلك أنها توسع رقعة التراث أمام هذا العقل ، ولا تقصر الماضي على العرب فحسب ، بل تمتد به ليشمل أما ميانية للعرب وأجناساً قاصية عنهم .

وبمثل هذا النحو من التفكير لن يكون الحسن مقصوداً على القديم والتقييم مقصوداً على الحديث ، أو يكون الحسن من الحديث تكراراً للقديم . بل يصبح الحديث من قبيل ما هو متم للنوع الإنساني ، ويصبح اللاحق مضيئاً إلى المتقدم ، بل يصبح ابتداعه شرطاً لانتماؤه إلى النوع الإنساني ، فلا يفاقر ابتداعه ، في النهاية ، سنة الزمان . فيما يقول الكندي ، أو جدة الزمان ، فيما يقول أبو نواس .

وبمثل هذا النحو من التفكير ، أيضاً ، لن يكون علم العرب - وحده - هو العلم الظاهر للميمان ، الصادق عند الاتحان ، على نحو يفقد منه الشعر العربي القديم منطقياً على الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة ، فيما يقول ابن قتيبة ( ٥٧ ) ( - ٢٧٦ هـ ) الذي يرفع شعاره التقليد أو تبع لك ، بل يصبح العلم مرتبطاً بالحق أو الحقيقة . والحق يعلو على الجحش ، أو التمصب للعرق ، وينبغي - فيما يقول

عندما تستخلص من المحدث ، في الحاضر ، خصائصه الأساسية التي تميزه عن الأسس من القديم من ناحية ، وتصله به في نفس الوقت ، مما يؤدي إلى أن يرتبط في القيمة ، أو إثباتها ، بأصول تحدد الحسن والقيح من الشعر . بنض النظر عن الزمان والمكان .

ولقد دعم الفكر الاعتزالي الأساس النظري للنقد العقل . وذلك بتأكيد مبدأ « الحسن والقبح العقليين » . إن هذا المبدأ يعني ، على المستوى النقدي ، الإعلان من القديم لمجرد القدم والتكوين من المحدث لمجرد الحداثة . ويرد عنصر القيمة في الشعر إلى أصول عقلية ثابتة ، ملازمة لصفات الحسن والقبح ، بنض النظر عن الزمان والمكان ، أو التصورات العقلية . وكما يدعم هذا المبدأ الأساس الموضوعي للنقد ، فيتجاوز به إطار الانطباعات والأوهام إلى إطار التصورات والمفاهيم ، فانه يؤسس مبررا عقلانيا للحداثة ، يجعلها متباعدة على الهجوم ، وقادرة على الوجود .

ومن هذه الزاوية كان الجاحظ المعتزلي أول من نصّر الشعر المحدث على أساس عقل راسخ . لقد ردّ الجودة إلى خصائص عقلية يمكن تلخيصها في مبادئ « الصياغة » و « التصوير » ، والصياغة مبدأ يلح الانتظام اللغوي العردي لأبيات الشعر (٦٢) منفردة « كما البيت بأسره كنه واحد ، وكان الكلمة بأسرها حرف واحد » ، ومتصلة يجمع بينها قرآن ، يصل بين الأبيات جميعا . ويؤدي هذا المبدأ إلى التسليم باستحالة ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى ، والتسليم بأن لكل شاعر ألفاظا بأعياها يابح بها ، ويديرها في كلامه ، وإن كان واسع العلم ، غزير المعاني ، كثير اللفظ ، أما التصوير فهو مبدأ يلح الخاصية النوعية للشعر ، من زاوية التقديم الحسي للمعنى ، مما يؤكد تجاوز الشعر لمجرد نظم الحكم الأخلاقية ، أو المفرد الديني المتعارف عليه ، وبالتالي اختلاف الشعر عن النقل الحرفي للمنطقيات ، بل انقطاعه للممكن منها ، وثانيه إزاء الصفة التي تشبع فينتج عنها طرفان ، يعولان على الفهم الحرفي للصدق والكذب (٦٤) . وبهذين المبدأين تتجلى العلاقة بين الشعر والفنون ، وتتكشف الخصائص الجدلية التي تحصل ما بين الشعر والموسيقى والغناء من ناحية وما بين الشعر والتصوير من ناحية ثانية ، من زاوية التشكيل الذي يؤسس معيارا لقيمة أي الجميع . باختصار تتحدد قيمة الحسن ، في مقابل القبيح تحلدا . يتجاوز الزمان ويسوى بين القديم والحديث ، من حيث هما شعر .

والذلك يسخر الجاحظ من اللغويين مؤكدا أن من يرفض شعر المحدثين لا يعدو أن يكون « رواية غير بصيرة بجوهر ما يروى » ولو كان له بصير لمعرف موضع الجيد من كان وفي أي زمن كان . (٦٥) ويوازن بين تصنيفه للنوايس والمجمل فينضن الأول ( المحدث ) على الثاني ( القديم ) (٦٦) . يذهب إلى تأكيد قيمة النوايس على أساس جودة السبك والحق . بالصنعة « وإن تأملت شعره فضلت أن أنتعش عليك فيه العصبية ، أو ترى أن أهل البدو أبدا أشعر ، وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء » ، فإن اعترض هذا إلباب عليك فأنك لا تبصر الحق من الباطل . (٦٧)

وبمثل هذا الفهم لمبدأ الحسن والقبح ، يمكن الدفاع عن مخالفة شاعر كأي تمام للقيمة ، على أساس أن الفهم في الشعر هو الجودة لا التباين . والجودة يمكن أن تقتصر بالتصورات

أن يفصله ، رغم ضياعه ، عما يقوله النظام من أن « الشاك أقرب إليك من الجاحد ولم يكن يقين قط حتى صار فيه شك ، ولم ينتل أحد من اعتقاد إلى اعتقاد غيره حتى يكون بينهما حال شك » (٦٨) صحيح أن أصلا بن عطاء ، صديق بشير القديم ، ومبدوحه ، تنكر لصدائته مع الشاعر ، يوم أن قرء بشار على المسلمات التي تجمع بينهما ، فهاجم الصديق المتكلم صديقه الشاعر ، بل حدد حياته ، حتى أخرجه من البصرة . وصحيح ، أيضا ، أن النظام هاجم النوايس لمجونه ، واختلف معه في مفهوم « المفسد » ، ولكن هل كان يستطيع يشار والنوايس خوض المجالات الخطرة دينيا واجتماعيا ، لولا مشاركتهم في بنية فكرية أشمل أسسها المعتزلة والفلاسفة في مواجهة بنية النقل ؟

ولقد أبدع أبو تمام أهم شعره في مناخ اعتزالي واضح ساد منذ تولى المأمون وتمتد حتى نهاية عهد الواثق ، وبين هذين المهدين ، وفي رجاله الذين تأسروا بالاعتزال كتب أبو تمام أهم قصائده ، وتعرف ، فضلا عن فكر المعتزلة ، إلى فكر أول فيلسوف عربي ، وأول شارح لكتاب الشعر الأرسطي وأعني الكندي الذي عاصر أبا تمام في النشاط ، بل تقدمه في مجلس المعتصم ، ولذلك حصر الأمدى أنصار أبي تمام في « من يميل إلى التديق وفلسفي الكلام » وقرن هذا العصر بيشير أبي تمام ، لأن « شعره لا يشبه شعر الأوائل ، ولا على طريقتهم » (٦٩)

## - ٧ -

إن هذا التجاوز والتدخل بين المستوى الفكري والإبداعي من الحداثة أدى إلى تأسيس ما يمكن أن نسميه « النقد المحدث » في مقابل « النقد القديم » . وإذا كان اللغويون والنقلون من أهل السنة يمثلون النقد القديم فإن المعتزلة والفلاسفة هم الذين صاغوا أصول النقد الحديث .

ويرتد الفارق الأساسي بين النقيدين إلى جذر الحركة في العملية النقدية نفسها . إن النقد الأول ( القديم ) نقد نقل ، يبدأ وينتهي بالقياس على الماضي ، أو - بمبرارة أدق - إسقاط الماضي على الحاضر ، على نحو يخلع القيمة على التشابه مع الماضي ، ويسلبها من المخالف له ، مما يؤدي إلى الفناء أي وجود فعل للحاضر ، والمجز عن إدراك أي أصيل فيه ، أما النقد الثاني ( المحدث ) فنقد عقل ، يبدأ من الحاضر نفسه ، ليحاول اكتشاف افتاقه وتحليله وتبريره ، لينتهي إلى إدراك قيمته ، مما يمكنه من تقبل الأصل من الحاضر ، باعتباره محاولة تمييز لا بد منها ، وإضافة تستحق الوصف بالقيمة لذاتها وفي ذاتها .

وإذا كان الناقد النقل يعتمد على ما ينقل من أحكام ، أو يخطئه من انطباعات ، فإن الناقد العقلي يعتمد على ما يعقل من خواص ، وما يستنبط من معابر . إنه ناقد يبحث عن جوهر الشعر ، في ذاته ، بنض النظر عن التخصيص القبل لزمن القائل أو شخصه . والبحث عن جوهر الشعر يقود ، فسننا ، إلى صياغة معيار للقيمة ، أعني معيارا يجرده العقل من القوائد القديمة والحديثة على السواء ، ليمود العقل فيجعل منه أساسا للتحليل والحكم . صحيح أن حركة العقل ، في هذه العملية ، تظل موجّهة بقوة الحاضر وسطوة جدة الزمان ، إلا أنها ، بسبب تجزئتها ، تنتهي إلى قواعد ذات صبغة موضوعية ،

الجديدة ، أو بما أسماه الأمدى « دقيق المعاني وفلسفى الكلام » . وما دام العقل يأتى فى المرتبة الأولى سابقا على النقل ، فالإجتهد فى الشعر ، والسعى وراء تصورات جديدة مخالفة للقديم ، أجدى على الشاعر من متابعة بلاغة الأطلال . ويقترب الحماس للإبتكار والابتداع ، فى هذا السياق بحماس البحث عن آفاق فكرية منيرة ، وجددها أنصار أبى تمام فى شاعريهم ، فجعلوه قمة مذهب جديد الحوا على حدائنه ، ووصفوا الشاعر نفسه بأنه « رب المعانى البكرة » ، حتى أنه لا يوجد أحد من الشعراء يعمل المعانى ويخترعها ، ويتكى على نفسه فيها ، أكثر من أبى تمام « (٦٨) » وما يقوى هذا الحماس أن أبى تمام نفسه كان لا يركن إلى الادراك المألوف بل يجيد تشكيك الأشياء فى استعارات توقع العقل الفطرى فى شرك عمى الفهم ، لكنها كانت تغايل الظلمة المحدثه من أبناء عصره بإفاق باهرة . ولقد أشار أبو تمام ، نفسه إلى هذه الأفاق عندما قال : (٦٩)

ساجده حتى أبلغ الشعر شأوه

وان كان لى طوعا ولست بجاهد

ونربط هذه الأفاق فى شعر أبى تمام ، وبقية أقرانه ، فى زاوية من زواياها ، بالفاء الهوة الشكلية بين الشعر والفكر والانفتاح بالنصبيية من منطقة النعابة والتسلي إلى منطقة التأمل ، مما يؤدى ، على المستوى النقدى ، إلى طرح الوظيفة المعرفية للشعر ، وإعادة تحديده من زاويتها .

ومن المؤكد أن الشعر لم يعد ، عند أنصار الحدائة ، مجرد وسيلة لغوية تستمد منها معارف تتصل بالماضى ، أو قواعد الذنقة . لقد أصبح له دوره المعرفى فى توجيه الحاضر والكشف عن جوانبه . ولقد طرح المعتزلة هذا الدور للشعر عندما أكدوا ، على لسان الجاحظ ، أن الشعر ليس من الإرفاق والعلوم التطبيقية ، وإن نفسه مقصور على أهله . وتلك عبارات لا يمكن أن تقدم فيها موقفا إذا قرئت بسياق تقسيم طبقات الدغم عند معتزلى آخر هو أبو العباس الناشئ ( - ٢٩٣ هـ ) أن الشعر ، عند أبى العباس ، يشارك الموسيقى فى قيمته المعرفية ، ولذلك فهو بعض علوم الفلسفة ، ولكن الشعر يطو بمحتواه المعرفى على بقية علوم الفلسفة « وإذا كانت اللجون . عند الفلاصية ، أعظم أركان العمل الذى هو أحد لسمى الفلسفة . وجدنا الشعر أقدم من لحنه لا مجاله ، فكان أعظم من الذى هو أعظم أركان الفلسفة » (٧٠)

ان تأكيد القيمة المعرفية للشعر ، على هذا النحو ، يقود إلى تأكيد أن «الشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم» (٧١) وصفه العالم ، هنا ، تشير إلى الفكر باعتباره خاصية متميزة لشاعر يتأمل الأشياء ، ويقيده فى تأملها من الفلسفة ، مما يمنحه قدرة أكبر على اكتشاف معطيات عالمه ، وإدراك علاقاتها المتشابهة . ولعل هذا ما كان يعنيه النواصى عندما قال ساحرا - كعادته - : «ألت من الفلاسفة الكبار » ٧٢١

ولكن خوض الشاعر فى مجال الفكر لابد أن يثير قضية الفكر الشعرى والفرق بينه وبين الفكر الفلسفى ، كما يطرح السؤال المهم عن الفرق بين الشاعر والفيلسوف . لقد أثار شعر صالح بن عبد القدوس هذه القضية ، لأول مرقة التراث النقدى ، فأنهى الجاحظ إلى التمييز بين نظم الفكر ومعاناته وروى عن أساتذته قولهم : «لو أن شمر صالح بن

عبد القدوس .. كان مفرقا فى أشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما هى عليه بطبقات » . وكان الجاحظ يعنى بذلك أن صالحا أثقل قصائده بالأمثال ، وأن الأمثال تلخص الفكر ، فنعرض هيكله المجرد فحسب ، أما الشعر فهو تصوير يتحول فيه الفكر المجرد إلى معطيات حسية ذات محتوى انفعالى ، ولذلك تفقد القصيدة قيمتها « إذا كانت كلها أمثالا » .

وما يقال عن الفكر لابد وأن يقال عن علاقة الشعر بمصطلح الفلسفة ، خصوصا بعد أن أصبحت لغة الفلسفة بعض تسجي المعجم الشعرى عند الشاعر المحدث . ان الأمر هنا ، يرتد إلى ادراك جديد لابد أن يؤديه لفظ جديد . ولغة الفلسفة يمكن أن تغد فى الشعر ، إذا اندمجت فى سياقها وإذا كانت الأساء المعتادة قد «عجزت عن اتساع المعانى» . فذلك ومست محاولة أبى نواص بالظرف . عندما استخدم الفاظ المتكلمين فى شعره ، بل امتدت الصفة فشملت بقية المحدثين ، فى كل ما قالوه على جهة النظر والتسلع « (٧٤) » قد يعكر مفهوم النظر والتسلع على بعض الجوانب الثرية للقضية ، لكن معالجة القضية ، فى ذاتها ، تكشف عن ادراك نقدى محدث ، يحاول أن يستوعب قضايا الحدائة ويبررها .

على أن القيمة المعرفية للشعر ، والصلة المتصاعدة بينه وبين الفكر ، أو الفلسفة ، لابد أن تطرح قضية « الغوض » فى الشعر . ان معاناة الشاعر المحدث لكثير من الافتكار والتصورات ، كان يعنى طرحا لمان ، وصفت بأنها فلسفية مرة ، وأنها تستخرج بالقوس والفكرة مرة أخرى . وأيا كانت التسمية فإنها تشير إلى محاولة شاعر يكشف عوالم جديدة ويعيد النظر فى كل شيء ، باحثا عن المعنى والدلالة . وعندما يصبح الحاضر مقمدا ، ويفشل الإدراك السطحي فى اكتشاف المعنى ، أو اقتناصه فى لغة المسعى ، يصبح الغوض شرطا من شروط الحدائة .

ولكن غوض الشعر يمكن أن يكون موضع ريبه ، تدفع المتحمس إلى التردد ، خاصة إذا تأثر بما قيل من الموضوع وجمال « المعنى المكتشف » . على أن هذه الريبة تنتفى إذا استند الإعجاب بشاعر غاض ، مثل أبى تمام ، إلى بعض ما نقله للفلسفة عن التراث النقدى السابق على العرب ، وبخاصة بعض ما ترجم من كتاب الخطابة لأرسطو ، وقد ترجم فى فترة باكرا ، يمكن أن ترجع إلى أواخر القرن الثانى للهجرة . فى هذا الكتبا نجد المترجم يقول بوضوح (٧٥) ينشئ أن نهى اللغة مظهر غريب ، فإن المعجيات إنما تكن من البعيدات ، وما يحدث السبب بعث الذة . كما يقول (٧٦) « ولا ينجح أيضا الذين يقولون التفكرات السخيفة . وقد أعنى بالسخيفة تلك التى هى مكتشوفة بينه لكل أحد ، لا يحتاج إلى أن يفحص عنها » . وأهم من ذلك كله الحديث عن اللغة وكيفية الوصول إليها ، حيث يقول المترجم (٧٧) : « ونبذل هذه الغاية إذا كان الفكر خارجا عن المألوف ، غير متفق مع الآراء الجارية » . ان مثل هذه الأقاويل تدعم مبدأا نقديا جديدا ، تستند إليه الحدائة فى تبريرها لغوض شعرها .

وعلى أساس من هذا المبدأ يصبح الخروج على المألوف مبررا نقديا ، لانه قد ارتبط بطلب الجودة وتحقيق اللذة العقلية ، كما تصبح الغريبة أو الغوض خاصية لكل شعر محدث ، تناقض ، بذاتها ، التفكرات السخيفة ، خاصة عندما تقرر « السخافة » بالفكر « المكتشف » الواضح للجمع

المحدثين ، منذ عهد بشار ، أمة كالمتمم في الشجر القديم ،  
يفسرون لهم غامض الشمس المحدث ، ويمهدون لهم الطريق إلى  
فهم جوانبه ، تقصروا في الفهم ووقعوا في الجهل ، فعادوا  
الشعر المحدث ، لأنهم لم يحيطوا به علما - والإنسان ، فيما  
يقول الصولي ، عدو ما جهل ، « ولو سكت من لا يدري  
لاستراح الناس » .

وبذلك كله يمكن أن يقال (٧٨) : « أخضر الشعر غامض فلم  
يعطك غرضه إلا بعد مطالعة منه » .

إن التمسك بهذا الفهم الجديد الذي يقرن الجودة  
بالتموض هو الذي دفع المحدثين من النقاد إلى السخرية من  
التقليد ، وبالتالي القول بأن اللغويين لم يجدوا في شعر

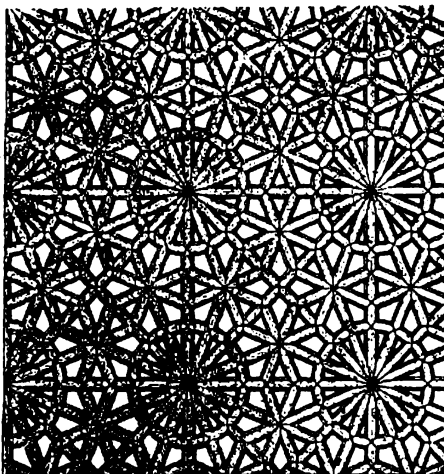
## ■ هوامش

- (١) طبقات ابن المعتز ( ط . المصروف ) ص ٢٤  
والموضح ( ت . الجادى ) ص ٣٦٢
- (٢) الكامل للمبرد ( ت أبو الطاهر ابراهيم ) ٢/٢  
واخبار أبي تمام ( ط . لجنة التأليف ) ص ١٧ وطبقات  
ابن المعتز ص ٨٧
- (٣) للموضح/ ٤٤٠ - ٤٦٥
- (٤) لسان العرب . مادة « حجت » وكشاف الفنون  
( ط . خياط ) ٧٩/٢ - ٢٧٨
- (٥) أمال المرتضى ( ط . الحلبي ) ١٤٥/١ وقارن  
طبقات ابن المعتز/ ٩١ - ٩٢
- (٦) كلية ودمنة ( ط . بيروت ١٩٧٢ ) ص ١٨
- (٧) قارن بين ما جاء عند الجاحظ ، على سبيل المثال ،  
في البيان والتبيين ( ت . هارون ) ١ - ٦ - ٦  
١٩٤ - ١٩٧ ، ٢٧٠ - ٢٧٢ وما جاء في كلية ودمنة/  
٢٨ - ٢٩ ، ٥٤ - ٥٥
- (٨) البيان والتبيين ٢٢/٤
- (٩) ديوان أبي نواس ( ت . أحمد الزغال )  
ص ٦٢٠
- (١٠) المرجع السابق/ ٦٠٤
- (١١) المرجع السابق/ ٦٣٩
- (١٢) المرجع السابق/ ٦٠٠
- (١٣) المرجع السابق/ ٢٢٠
- (١٤) المرجع السابق/ ٥١٩ حيث يقول :  
هذا زمان الكروم لما خضع  
وكن لهم ساما مطعما
- (١٥) المرجع السابق/ ٣٩٤
- (١٦) ديوان أبي تمام ( ط . المصروف ) ١٥٤/٢
- (١٧) المرجع السابق/ ٣٣٦/١
- (١٨) ديوان بشار ( ط . لجنة التأليف ) ١٣٧/٤
- (١٩) ديوان أبي نواس/ ٤٧٣
- (٢٠) ديوان أبي تمام ٢٧٣/٢
- (٢١) ديوان أبي تمام ٩٠/١
- (٢٢) ديوان أبي تمام ٢٨٢/١
- (٢٣) ديوان أبي نواس/ ٥٧
- (٢٤) ديوان أبي تمام ٣٦٣/١
- (٢٥) ديوان أبي تمام ٢٥٩/١
- (٢٦) ديوان أبي تمام ١٦٠/٢
- (٢٧) يقول أبو تمام : ( د د ٥٥٢/٤ ) وقارن بنفسه  
٣٠٩/٢ ، ٥٢٢/٤ ، ٥٧٠
- إذا لصحت لشار خلت أنى لد  
أدركته أدركتى حربة الأدب
- بغربة كالفتراب الجود أن يرقط  
ناوبة ودلت بالخلف والكسب
- (٢٨) يقول أبو تمام :  
عريضة نؤس الأحاب وحشنا  
فما تحل على قلب لفرصل ٢٠/٣  
فرايب لائق في فنائك أسها  
من لجهه فهي الآن غير فرايب ٢١٤/١  
السبة وحشية كمرت بها  
حركات أهل الأرض فهي سكوت ٢٢٩/٣  
خلها مغربة إلى الأرض أسنة  
يكن لهم غريب حين تقرب ٢٥٨/١  
يفسدون مغربيات في البلاد فما  
يزن يؤنس في الأفاق مغربيا ٢٢٨/١
- (٢٩) ديوان أبي تمام ٢٨٨/١
- (٣٠) ديوان أبي تمام ٢١٤/١ - ٩٠/١
- (٣١) زهر الآداب ( ط . ذكرى مبارك ) ١٥١/١
- (٣٢) ديوان أبي تمام ٢٤٩/٢
- (٣٣) ديوان أبي تمام ٢٣١/٣
- (٣٤) ديوان أبي تمام ٢٥٦/٢
- (٣٥) ديوان أبي تمام ١٧٩/٣
- (٣٦) ديوان أبي تمام ٥٨٢/٤ - ٥٨٤
- (٣٧) ديوان أبي تمام ٩٦/١
- (٣٨) ديوان أبي تمام ٢٢٩/٣
- (٣٩) ديوان أبي تمام ٢٥٦/٢
- (٤٠) ديوان أبي تمام ٢٥٠/٢
- (٤١) ديوان أبي تمام ٢٤٩/٢ ، ٤٤٠/٤
- (٤٢) ديوان أبي نواس/ ٣٦٤
- (٤٣) ديوان بشار ٧١/٤
- (٤٤) الأغانى ( ط . دار الكتب ) ٢٤١/٢ - ٢٤٢



- (٤٥) رسائل الجاحظ ( ت - حارون ) ١٦٠/٢  
 (٤٦) الحيوان ( ت - حارون ) ١٣٢/٣  
 (٤٧) مؤلفات الكندي الموسمية ( ت - زكريا يوسف )  
 ص ١٠٤ - ١٠٥  
 (٤٨) ديوان أبي تمام ٥٩٣/٤  
 (٤٩) تأويل مختلف الحديث لابن قتيبة ( مطبعة  
 كردستان ) ص ٧٠ - ٧٨  
 (٥٠) راجع بالأغاني ٢٣٢/٥ وما بعدها ، ١٥٥/٣ ،  
 والموشح/ ٤٠٨ - ٤٠٩ ، ٥٠٢  
 (٥١) كمال أدب الفناء ( ت - غطاس خشبة ) ص ٣٠  
 (٥٢) الموشح/ ٣٨٤ ، وأخبار أبي تمام/ ٢٤٤  
 (٥٣) كمال أدب الفناء/ ٣٠  
 (٥٤) الأغاني ( ط - الساسي ) ١٣/١٦ والرسالة  
 الموشحة ( ت - محمد نجم ) ١٤٣  
 (٥٥) الموشح/ ٣٨٤ وأخبار أبي تمام/ ١٧٦  
 (٥٦) رسائل الكندي الفلسفية ( ت - أبو ريند )  
 ١٠٣/١  
 (٥٧) مقدمة الأنوار لابن قتيبة ، والقصر والشمراء  
 ( ت - شاكر ) ١٠٣/١  
 (٥٨) رسائل الكندي ١٠٣/١  
 (٥٩) قارن بالأغاني ١٤٦/٣  
 (٦٠) في طبقات ابن المعتز ( ص : ٢٧٢ ) ، كان  
 مطبوع النظام في أول أمره القصر وانتقل إلى الكلام ومطبع
- أبي نواس الكلام وانتقل إلى القصر \* وقارن بديوان  
 أبي نواس/ ٥٢٠ ، ٢٦٥  
 (٦١) الحيوان ١١/٦  
 (٦٢) الموازنة للأمدى ( ت - السيد صفر ) ٤/١ - ٥  
 (٦٣) راجع الحيوان ٧٥/١ ، ٣٣٦/٣  
 (٦٤) الحيوان ١٣٠/٣ ، ١٧٤/٥ - ١٧٥ ، والبيان  
 ٢٤/٤  
 (٦٥) المرجع السابق ١٣٠/٣  
 (٦٦) المرجع السابق ١٢٩/٣  
 (٦٧) المرجع السابق ٢٧/٢  
 (٦٨) أخبار أبي تمام/ ٥٣  
 (٦٩) ديوان أبي تمام ٧٧/٢  
 (٧٠) السدة لابن رشيق ( ط محيي الدين عبد الحميد )  
 ٢٥/١ - ٢٦  
 (٧١) الموازنة ٢٥/١  
 (٧٢) ديوان أبي نواس/ ٢٦٥  
 (٧٣) البيان والتبيين ٢٠٦/١  
 (٧٤) المرجع السابق ١٤١/١  
 (٧٥) الترجمة العربية القديمة للخطابة ( ت -  
 عبد الرحمن بدوي ) ٧٦/١  
 (٧٦) المرجع السابق/ ٢١٣  
 (٧٧) المرجع السابق/ ٢٢٠  
 (٧٨) الملل السائر لابن الأثير ( ت - الحوفي ) ٦/٤ - ٧





نظرة نقدية

# التراث الأخوي العربي



## الدكتور تمام حسان

أولا : النحو :

كانت المواقف التي دلت على التراجع في التراث العربي متعددة ومتنوعة . فلقد كان منها ما هو ديني وما هو قومي وما هو سياسي واجتماعي . ونستطيع ان نسوق طائفة من هذه المواقف التي سيكون الامام بها عوناً لنا على فهم بعض الأمور التي سنوردها فيما بعد .

١ - كان المسلمون وما يزالون حراساً على ضبط النص القرآني والحفاظ عليه ان يتطرق اليه تحريف في بنية الكلمات أو لحن في إعرابها أو لبس من أي نوع في معاني الجمل . فلما اتسعت الفتوح الإسلامية وشاعت مخالطة العرب لابناء الامم المغلوبة حدث ما كان لابد ان يحدث من ضعف الملكات اللغوية عند العرب وشاع الخطأ في تلاوة القرآن فبرز أولو الامر من المسلمين الى ضبط النص القرآني بالشكل . ولقد قام أبو الاسود الدؤلي بهذا الضبط بالفكر وقصة ذلك معروفة ومشهورة . وهنا نستطيع ان الزعم ان منه ابي الاسود بنشأة النحو

تكداد تمدد قيامه بهذا الضبط وان القيمة الحقيقية لهذا العمل تتمثل في اختراع اسماء للحركات والسكون لان هذه الاسماء يسرت لحفظ ابي الاسود ادراك الاطراد في طائفة الاعراب واقامة دراسة نظرية لها . ومن هنا جاء النحو مبنياً على الاعراب والعامل .

٢ - فتح الله على العرب اراضي لم يطأوها من قبل وكان لشعوب البلاد المفتوحة ثقافات لم يكن للعرب مثلاً . وقد دخل العرب الى هذه البلاد وفي ايديهم كتاب الله يريدون ان يبلغوه للأمم بالحكمة والموعظة الحسنة وليس بجسود التهر وخد السيف . وكان على العربي اما ان يستكين ويجلس من ابناء الامم المغلوبة مجلس التليد فينتلّي منهم ثقافات تتعارض مع دعوتهم التي يدعو لها واما ان ينشئ لنفسه ثقافة يمتاز بها كما يمتاز هؤلاء بثقافتهم ويكون بها أستاذاً لهؤلاء المغلوبين الذين كان لابد لهم من تعلم ما في ايدي الفالين ليسقطوا ان يكيفوا مستقبلهم بكيفية هذا الكيان الجديد الذي جمع

## ● التراث اللغوي العربي

وخلف وانحس البصري وابن سبرين وبشار ابن برد وغيرهم . فلما عرف الموالي أن النحصر طريق الى تعلم اللغة العربية ومن ثم طريق الى منحهم مستوى الزمالة والمشاركة في قضايا المجتمع الاموي سارعوا الى تعلمه فكان على النحو ان ينقلب بعد نشأته مباشرة من الطابع العلمي الاستقرائي الذي يقوم على طلب القاعدة من خلال المسوع عن العرب الى الطابع التعليمي الاستنباطي الذي يحكم على صواب الامثلة من خلال القاعدة . كل ذلك كان بسبب الدوافع الاجتماعية والسياسية التي تتمثل في رغبة الموالي في ترويض مكانة ما في المجتمع الجديد . وحين عرف الناس كتاب سيويه ودوا أن لو اتخذوه متنا لتعليم اللغة ولكن ضخامة الكتاب وتشعب مباحثه وكثرة ما فيه من المسائل الزائدة على الأصول زهدت الناس فيه فشرع العلماء يصنعون المختصرات في النحو ولعل الكشائي كان من أوائلهم (٢) .

لقد وصف النحو منذ وقت مبكر بأنه « صناعة » ، ووفق الدارسون من بعد بين الصناعة والمقصود بالصناعة « العلم الحاصل بالتمرن أى انه قواعد مقررّة وأدلة » ، وجد العالم بها أم لا (٣) . وإذا قال القدماء : « صناعة الشعر » فإننا ينبغي بهذه الفهم أن نفهم عن معنى هذه العبارة امرين :

١ - صناعة الشعر بمعنى تزيينه ونسبته الى غير لائله .

ب - الاشتغال بتلخيص الشعر او بتلخيصه .

وان نفهم صناعة الشعر بأنها عمود الشعر وقواعد عروضه التي يراعيها الشاعر في الصياغة والناقد في التقويم . وعلينا بعد ذلك أن نفرح كيف كان النحو صناعة . اذا كان الابستيمولوجيون اصحاب نظرية المعرفة يفرقون بين العلم المضبوط والدقيق وبين العلم غير المضبوط فان من الخير أن نسوي في الفهم بين ما كان العرب يقصدونه بـ « الصناعة » وبين العلم المضبوط . ان خصائص العلم المضبوط هي الموضوعية التي تتمثل في الاستقرار والناقص وامكان اختبار صدق النتائج ثم القبول الذي يتمثل في الرضاهة مبدأ الحتمية ( ويسميه تراثنا العربي القياس ) وفي تجريد الكليات أو التوايت ، ثم التماسك الذي يتمثل في عدم التناقض وفي التصنيف المتكامل ثم الاقتصاد الذي يتمثل في الاستغناء بالاصناف عن المفردات وفي استعمال القواعد . وكل هذه الخصائص مما يتميز به النحو . فلقد قام النحو في نشأته على الاستقرار والناقص اذا

الغالب والمغلوب في زمالة واحدة - كيان الدولة الإسلامية . وهكذا نشأت الدراسات اللغوية لتكون بذرة الثقافة الجديدة .

٣ - اذا كان أبو الأسود قد بدأ بضبط المصحف فان خلفاءه هم الذين أنشأوا النحو : وقد كانت الفترة التي تلت موت أبي الأسود فترة بناء القواعد المفردة في بنية نحوية كلية حتى اكتمل البناء بعبد الله بن أبي اسحق الحضرمي الذي كان « أول من جمع النحو ومد القياس وشرح الملل » (١) . وبهذه الأولية يعتبر ابن أبي اسحق هو المؤسس الحقيقي للنحو العربي وهو الذي فصل ما بين النحو ( او العربية كما كانوا يسمونه أحيانا ) وبين اللغة أو المتن ( أو لغة اللغة كما نعرفه الآن ) . ولقد ساهل يونس عن كلمة « السويق » ( والمقصود بها دقيق الحنطة ) هل ينطقها أحد من العرب بالضاد ؟ فاجابه الحضرمي : نعم . عمرو بن تميم تقولها . ثم قال له : وماذا تريد الى هذا ؟ عليك بباب من النحو يطرد وينفاس . أى دع لغة اللغة . عليك بالنحو . ولم يكن البناء النحوي يكتمل في يدى ابن أبي اسحق حتى انضحت خواصه الانشائية ومنها :

١ - انه قياس مطرد .

ب - انه يفسر النصوص المسموعة من العرب من جهة الصواب والخطا .

ج - وأهم من ذلك أنه يعين على انشاء جمل جديدة تصنف بالصواب وان لم يرد مثلاً في التراث لانها مطابقة في صياغتها التركيبية للأقيسة النحوية .

وكان هذا العنصر الثالث هو الصيغة التي جمعت الموالي حول راية النحو فكانوا تلاميذه في البداية ثم شيوخه وعلماءه فيما بعد حتى لا تكاد نعد العرب الاقحاح بين النخلة الا افرادا . لقد كان الموالي في ظل الدولة الاموية يعيشون على هامش المجتمع سواء من الناحية السياسية أو الناحية الاجتماعية . فلم يحصل الى أماكن مرموقة في المجتمع منهم الا من نشأ في وسط العرب واكتسب سليقة اللغة كحماد الراوية

يستطيع فيه اجتهدا ولا اليه اضافة الا خلافا على اعراب لفظ أو رتبته أو مطابقته .. الخ .

أما فيما يتصل بالاستصحاب فقد كان على النحاة أن يحددوا صورا أصلية لعناصر التحليل النحوي (بدا بالحروف وانتهاء بالجلل والقواعد) قبل أن يتكلموا فيما إذا كانت هذه الصور « تستصحب » في الاستعمال أو يعدل بها عن الأصل . ومعنى الاستصحاب البقاء على الصورة الأصلية ( سواء صورة الحرف أو الكلمة أو الجملة أو القاعدة ) التي جردها النحاة من قبل وكل صورة مجردة للحرف أو الكلمة أو الجملة تسمى « أصل الوضع » كما تسمى الصورة الأصلية للقاعدة « أصل القاعدة » ومعنى أن الاستصحاب مددود في أدلة النحو أن « ما جاء على أصله لا يسأل عن علته » . استصحاب الحال من الأدلة المثبتة ( ٥ ) ثم أن « من تسلك بالأصل خرج عن عهدة المطالبة بالدليل » ( ٦ ) . ولو كان هذا الدليل شاهدا من المسموع على صحة الحكم النحوي ، أي واحدا من الشواهد النحوية المعرولة . ولعل هذا هو السبب الذي جعل النحاة يمسكون عن الاستشهاد بكلام العرب على القواعد الأصلية فلم نرهم يستشهدون مثلا على اسمية الفاعل ولا رفعه ولا على تقدم الفصل عليه كما لم يستشهدوا على اسمية المبتدأ ولا ترفيحه ولا على عراقه عن الدوام اللفظية الخ والما جاءت شواهدهم دائما عند الحاجة إليها في أحوال مثل ؟

أ - عند تفصيل القول في شرح الشواهد بحسب الشروط والقرائن اللفظية كالترتبة والحافطة والنظام .. الخ .

ب - عند سوق القواعد الفرعية كجسور الإبتداء بالنكرة وجسور الإخبار بالزمان عن الجثة في حالات خاصة .

ج - عند إيراد الشاذ أو القليل أو النادر ونحو ذلك .

ذلك بأن الكلام في مثل هذه الأمور إما زيادة على استصحاب الأصل وإما خروج عن الأصل .

وأما القياس فهو يحكم الترفيح « حمل غير المنقول على المنقول إذا كان في معناه » ( ٧ ) . ولقد عرفنا أن المنقول هو المسموع من كلام العرب الفصح بطريق الرواية أو المشاهدة . أما غير المنقول فإما أن يكون استعمالا يتحقق فيه القياس كأن نبني جملة لم نسمعها من قبل قياسا على ما سمعنا من العرب (أي قرأنا في كتب الأدب الجاهلي الإسلامي) . وإما أن يكون غير المنقول نسبة حكم نحوي حكم النحاة به

قبح النحاة بالنظر في المسموع وقاسوا عليه غير المسموع ، وفي النحو إمكان اختيار صلتق القاعدة بإيراد الشاهد عليها مما قاله العرب الفصحاء . وفيه الحتمية وهي القياس وفيه تجريد الكليات وهي الأبواب النحوية وفيه عموم التناقض لأن أوله يتسجم مع آخره وفيه التصنيف المتكامل الذي يجعل منه بنية لبناتها الأصناف أي الأقسام وفيه ترك الكلام في المفردات والاستغناء عنه بالكلام في الأصناف وهذه هي الوصية التي ذكرنا منذ قليل كيف وصي بها ابن أبي أسحق تلميذه يونس بن حبيب وأخيرا فيه القواعد المطردة . وبهذا يكون النحو صناعة أو علما مضبوطا .

إذا كان النحو صناعة فهو بالضرورة بنية مجردة ذات علاقات داخلية عضوية . والسؤال الآن يتجه إلى الكيفية التي توصل بها النحاة إلى بناء هيكل بنوي مجرد للنحو ، أو بمعاودة أخرى ما الصوري والمالم التي « يستدل » بها النحوي حتى يصل إلى بناء هذا الهيكل ؟ أصل الإجابة عن هذا السؤال تكمن في كلمة « يستدل » لأن النحاة أطلقوا على هذه الصوى والمالم عبارة « أدلة النحو » ، وأطلقوا على استعمال هذه الأدلة مصطلح « الاستدلال » ، وللمسرف أن « أدلة صناعة الأعراب ثلاثة : الخارج إلى حد النصيح المنقول نقلا صحيحا ، الخارج إلى حد الكثرة ، وقياس ، وهو حمل ما لم ينقل على ما نقل إذا كان في منصفه ، وكذا كل مقبس ، واستصحاب الحال .. » ( ٤ ) . ويعني هذا أن المنطلق الأول للنحاة كان استقراء كلام العرب النصيح البالغ حد الكثرة وهذه الخطوة الأولى لا تتجاوز النقل والاستقراء والكشف عن ميثاق المسموع وملاحظة اختلاف الصور باختلاف المواقع وكذلك العلاقات الرافقية والعلاقات الخلافية بين عناصر هذا المسموع .

فإذا انتهى النحوي من الملاحظة والاستقراء اللذين أجزأهما على المسموع فقد انتهت المرحلة الحسية من عمله وبدأ في التجريد وهو استخراج الحقول من المحسوس . ولقد اتجه تجريد النحاة ثلاث وجهات أولاهن ما أشار إليه الإقباس الذي سبق منذ قليل بعبارة « استصحاب الحال » ، والثانية القياس أو الحمل والثالثة جملة القواعد التوجيهية العامة التي يمكن أن نعتبرها ضوابط منهجية يسترشد بها النحوي عند نظره إلى السماع أو الاستصحاب أو القياس ، ومعنى كونها ضوابط منهجية أن من عرف النحو العربي وجهل هذه القواعد فقد عرف مفردات المسائل النحوية وجهل الهيكل البنيوي للنحو فلا



## نحن الاكلى فاجمع جمو عك لم وجههم النسا

كل هذا يدل على ان الشعر لغة خاصة به وقد اعتمد النحو العربي على لغة الشعر أكثر من أية لغة أخرى غيرها .

وكل امة بحاجة الى ذاكرة قومية تذكر بها ماضيها وتراثها القومي وتستعين بها على المحافظة على شخصيتها بين الامم . وتاريخ كل امة هو سجل هذه الذاكرة سواء اكان هذا التاريخ مرويا أم مكتوبا غير ان الكتابة أبعد في التاريخ غورا وأبقى على الزمان من الرواية والمشافهة . لقد حفظ العرب في الجاهلية أنسابهم وأيامهم وشعر شعرائهم وسجع كهانهم وما وصل اليهم من اساطير الامم الأخرى وتاريخها . وكان الشعر ديوان العرب على نحو ما يكون التاريخ ديوان الأمم الأخرى . فمن ذكره الشعر فقد دخل الى تاريخ العرب من أوسع ابوابه . ومن هنا عظمت العناية برواية الشعر فكان لكل شاعر راية ينقل عنه شعره للناس كما عظمت العناية بحفظ الأنساب وأيام العرب الخ ، وهكذا أصبحت الرواية والمشافهة نطا سلوكيا عربيا لحفظ التراث والإمجاد القومية . ولقد سارت رواية القرآن وحفظه جنباً الى جنب مع تدوينه ومازال أمره كذلك حتى اليوم . وأما الحديث فقد كانت عناية المسلمين بتحقيق روايته وتوثيقها سببا في نشأة علم التن وعلم السند أولهما للنقد الداخلي والشأن للنقد الخارجي الحديث . وأذن فقد الحديث برواية الإحاديث بالمعنى مع اختلاف في اللفظ وسنرى فيما بعد أن تعدد القراءات في القرآن ورواية الحديث بالمعنى كانا سببا في تربت النحاة في الاستشهاد بالقرآن والحديث على قواعد النحو ، أو بمباراة أخرى كانا سببا في توقف النحاة عن بناء النحو على أفصح نصين في اللغة العربية وحفاوتهم ببنائه على لغة الشعر وكلام الاعراب . واضطلع النحاة في توثيق المادة الروية منهج رجال الحديث على رغم اختلاف الغاية بين رواية اللغة ورواية الحديث ولكن الذي شجعهم على ذلك هو ما شاع في العصر الأموي من وضع الشعر ونسبته الى غير قائله مع ما يلاص ذلك من لختلاف التركيبات الشعرية وترخصها في طواهر بناء الجمل وذلك أمر يروج الى التحرز والتوثيق .

نصل عند هذه النقطة الى المسبوع . لقد علمنا ان أداة النحو لم تكتمل في أيدي اللغوي وأبناء جيله وإنما كانت لهم ملاحظات متفككة هي في أغلب الظن أكثر شسبها بملاحظات فقه اللغة منها بقواعد النحو . ولم يرحل هؤلاء الى الهادية

العادية ويخصص الفصحى لكتابة الخطابات وللصلاة وللدعاء ولشرح المعلومات في التدريس ومواقف أخرى . وكما تختلف الفصحى في نطقها وتركيبها في هذا العصر بحسب البلدان العربية كانت تختلف في الجاهلية بحسب اقبائل ولكنها مع ذلك وعلى رغمه كانت لغة العرب جميعا ولم تكن لغة قريش فقط .

ثم ما الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر ؟ من المعروف انه اذا اختلفت عبارتان وقد افهمتا معنى واحدا فالفرق بينهما فرق في الاسلوب . ولكن الفرق بين الشعر والنثر لا يعود الى غيره ولكل شكل من أشكال الأدب اسلوبه كذلك ولكن الفرق بين الشعر والنثر لا يعود الى الاسلوب فقط وإنما يعود كذلك الى الاختلاف في الخصائص التركيبية اختلافا يبرر التسمية التي نلجها في عبارة « لغة الشعر ولغة النثر » فلقد فرض الشعر على نفسه من القيود الشكلية وزنا وقافية ما حتم عليه ان يلجأ الى الترخص في تركيبه من جهة وإلى التوسع في استعمال الدلالات الطبيعية كالبرس والتألف والطواهر الاسلوبية الأخرى المشابهة ثم الى اللجوء الى المحسنات يلتبسها حيناً في المعنى وحيناً آخر في اللفظ وأخيرا الى اختلاف الإيقاع من بحر الى بحر وارتباط هذا الاختلاف بتوليد الإمزة في العلوq والذي يهمننا من كل ذلك هو الترخص في التركيب لانه هو الذي يتصل بكلانا عن التراث النحوي . فهل يقل في النثر مثلا ان يختلف أعراب التابع عن أعراب المتبوع كما في قول امرئ القيس .

كان كبيرا في عرائن وبه

كبير أناس في بجاد زمزل

او قول الفرزدق :

وعضى زمان يا بن مروان لم يدع

من المال الاستحوا او مجلف

وهل يقبل في النثر أن يكون المضاف اليه مصدرا بـ « أما » كما في قول تائب شرا :

هما خطنا اما اسار ومكة

واما دم والقتل بالحر اجدر

وهل يقتصر خبر المبتدا باللام في النثر على نحو ما يقول القحيف المجلى :

فلا تطعم آيت اللحن فيها

ومنعكها شيء مستطاع

وهل تسقط في النثر صلة الموصول كما في قول عبيد بن الأبرص الأسدي :

ومشاهدة الأعراب جينا آخر وبذلك يكونون قد أوفوا بعض مطالب هذه النقطة دون بعض لأن جانب الرواية لا يمثل اللغة الحية لأن موضوعه كلام السابقين . وبالنسبة للنقطة الثانية اتجه النحاة الى غير الاولى فدرسوا لغة الادب وبالنسبة للثالثة جمع انحاة بين اللهجات المدروسة ولم يصرفوا اهتمامهم الى كل لهجة على حدة . وكذلك فعلوا بالرابعة والخامسة فجمعوا بين المشافهين المتعددين وجمعوا بين المصور المختلفة التى فرق بينها مؤرخو الادب واعتبروها مختلفة .

ولكن النحاة معذرون فيما صنعوا للأسباب الآتية :

١ - لقد سبق أن عرفنا أن الحفاظ على القرآن وثقا نصه كان أقوى الدوافع الى نشأة التراث اللغوى عند العرب وبذلك يصبح التزام النحاة بالنقطتين الأولى والثانية لا مبرر له اذ كيف يمكن أن يحافظوا على القرآن بدراسة المخابطة اليومية للعرب ؟ من هنا اتجهوا الى اللغة الادبية بالدراسة .

٢ - لا يمكن مع الاعتماد على الرواية أن يكون النقد صحيحا بالنسبة الى النقطة الثالثة والرابعة لان الرواية كان يروى لجمع من الشمرء ذوى اللهجات المختلفة فيؤدى شعرهم بلهجته هو او يمثل لهجاتهم من خلال عاداته النطقية الخاصة التى لا يمكن أن توضع كافة الفروق بين هذه اللهجات . فيمكن فى هذه الحالة أن نزع أن اللهجات تعددت بتعدد الرواة لا بتعدد القبائل . فاذا عرفنا أن الرواة كانوا لا يختلفون كثيرا فى لهجاتهم خفت وطأة النقد عن النحاة .

٣ - وللسبب نفسه يفتقر للنحاة خلطهم بين عصور مختلفة من تطور اللغة فى درسم النحوى اذ لا شك أن معاصرة الراوية للنحوى تجعل كل ما يقدمه الراوية متحدا الى حد كبير فى طريق الاداء غير صالح للكشف عن اختلاف المصور . وما كان للنحاة أن يلتصقوا الفوارق بين المصور من أى مصدر آخر .

كان ذلك أمر السماع ولنا أن نلم بعض الاثبات بالدليل الثانى وهو الاستصحاب وتحت تانى الفلسفة الحقيقية للنحو والنحاة . لان فى الاستصحاب انتقالا من الطور الحسى الذى يتمثل فى السماع الى طور تجريدى قوامه اطار فكرى مركب مفارق للحس تنسب اليه عناصر المسموع . واذا عدنا الى الرسم البيانى المبرر عن البنية التى جردها النحاة للنحو العربى وجدنا السماع يؤدى الى نوعين من التجريد أحدهما تجريدى الاصول والآخر تجريد الآقيسة والأول منهما

لانهم آانوا اصحاب سليقة ، ولم يطمعوا على العرب لانهم لم يصلوا الى استنباط قياسي مطرد . ولقد كان ابن أبى اسحق الحضرمى « اول من ببع النحو ومد القياس وشرح الملل وفترع يطن على العرب وحول انقياس من انتحاء كلام العرب الى « حمل غير المنقول على المنقول اذا كان فى معناه » اى حوله من قياس استعمالى الى قياس نظرى . وكذلك حدد حدود الفصاحة بانتقاء الشكل اللغوى المطلوب وهو اللغة الادبية ( أو لغة القرآن كما نسميها الآن ) وانتقاء القبائل التى تؤخذ عنها اللغة وهو الذى فرق بين العربية ( النحو ) واللغة ( المتن أو فقه اللغة ) كما عرفنا من قبل من شأنه مع كلمة « السويق » التى عرضها عليه يونس بن حبيب . واذا كان الحضرمى قد أشار بتعديده للفصاحة الى شرط من شروط السماع ( اذ يشترط فى المسموع أن يكون فصيحاً ) فقد كان على من بعده من النحاة أن يضموا قيودا تفصيلية للفصاحة تتمثل فى معايير مكانية وزمانية واجتماعية ينطلقون على أساسها القبائل . فعل المستوى الاجتماعى وقع الاختيار على اللغة الادبية دون اللهجات القبلية وعلى المستوى المكانى اختار النحاة قبائل وسط الجزيرة التى سبق ذكرها من قبل اما على المستوى الزمانى فقد حددوا عصر الاحتجاج بما بين امرىء القيس وابراهيم بن مرمة . ( لاحظ انهما شاعران مما يدل على اعتداد النحاة بالشعر أكثر مما يعتنون بغيره ) .

وقبل أن تصدى بالنقد لهذه الاختيارات الثلاثة ينبغي أن نذكر ما يتطلبه الماصرون من الباحثين فى اللغة مما يفعله من حدود المنهج الحديث وذلك كما يلى :

١ - ينبغي أن يتجه البحث الوصلى الى لغة حية ( متطرفة ) .

٢ - وأن تكون لغة الكلام اول من لغة الكتابة او الادب بالبحث والدراسة كلما أمكن .

٣ - وأن تختار لهجة واحدة من لهجات اللغة لكل دراسة فلا يخلط فى البحث الواحد بين لهجتين .

٤ - أن تؤخذ اللغة عن شخص واحد من متكلميها يسمى مساعد البحث .

٥ - أن يقع الاختيار على مرحلة زمنية واحدة من مراحل اللغة والا يجمع فى بحث واحد بين مرحلتين .

واذا نظرنا الى صنيع النحاة وجدنا بالنسبة للنقطة الاولى انهم اعتمدوا على الرواية جينا

باع	يبيع	بيع
وعى	يبيع	ع
نوى	ينوى	الو
أكل	ياكل	كل
راى	يرى	ره

فنسبوا كل ذلك الى أصل وضع تركيب من حروف ثلاثة لا تتأثر في نطاق النظرية بما تتأثر به حروف الكلمات في نطاق الاستعمال من قلب ونقل وحذف وإبدال وزيادة الخ فلو أخذت الامر من الاتصال السابقة مثلا لاحظنا ما يلي :

أصل	فرع
أوعد	عد
أبيع	بيع
أوع	ع
أكل	كل
أرا	ره

ومعنى ذلك أن الفعل « ضرب » الذى جساه سالما فى جميع صوره يتسم باستصحاب الأصل لانه لم يتغير من أصل وضعه شيء لا من حيث الاشتقاق ولا من حيث الصيغة لان حروفه الثلاثة « الأصلية » باقية وصيغته الصرفية على حالها لم تتغير . وذلك هو المقصود بالاستصحاب . أما الكلمات الأخرى فله « عدل بها عن الأصل » ومن ثم تتطلب « الرد الى الأصل » أو بعبارة أخرى تتطلب « التأويل » . ومثل ذلك يقال فى أنواع الكلم الأخرى الا الحروف ومعظم الجوامد .

ورأى النحاة أن بنية الجملة العربية غير مطردة اذ ان جملة واحدة مثل : « أبى فوق الشجرة » يمكن ان تبدو فى عدة صور منها الصورة السابقة التى توافر فيها ركنا الجملة ومنها انها فى الإجابة عن سؤال هو : من فوق الشجرة ؟ تبدو الجملة فى صورة كلمة واحدة هى : أبى وفى جواب سؤال يقول : أين أبوك ؟ تبدو الجملة فى صورة المظرف وما أضيف اليه أى : فوق الشجرة . فلو أن للنحاة نظرا الى كل شكل من هذه الاشكال الثلاثة نظرة مستقلة لكان عليهم أن يقدموا ثلاث جمل لا لجملة واحدة ومن هنا جردوا أصل وضع الجملة يتحقق لها به ركنا الإسناد فإذا حلف أحدهما كما فى المثالين الثانية والثالثة فلا بد من تقديره موجودا لتتحقق بنية الجملة كاملة . ويشمل فى المثالين الأخيرتين عدول عن الأصل وفى تقدير ما حلف رد الى الأصل أى تأويل .

وبتمثل الرد الى الأصل فى الحروف والكلمة فى قول النحاة : « الأصل كذا » كان يقولون أن

مناطق القول بالاستصحاب ، والثاني مناطق القول فى المحمول عليه والمحمول والملة والحكم . وسنرى المقصود بكل واحد من هذه المصطلحات . لم يرتض النحاة العرب لأنفسهم منهجا خالصا للوصف مبرا من العقلانية على نحو ما رضى ذلك الوصفيون المحدثون وبخاصة المدرسة التوزيعية الأمريكية . ذلك بأن النحاة العرب كانوا يسمعون الى الاطراد مهما كان الثمن . وما دامت اللفظة نفسها لا تصل الى هذا النوع من الاطراد فلا بد من اختراع كيان مجرد مطرد ترد اليه أوابد اللفظة ، ومن هنا جاءت فكرة أصل الوضع وأصل القاعدة . وفى عبارة « أصل الوضع » ما يفهم منه ان النحاة كانوا يعمقون ان الواضع الأول للغة بل العربى الفصح نفسه كان يبنى نشاطه اللغوى على أساس من أصل الوضع . ويبدو ذلك لدى النحاة فى تكرار زعمهم ان العرب أمة حكيمة تدرك أسرار ما تقول وتقوم فى نفوسها علله .

قلنا ان اللفظة لا تنقسم بالاطراد المطلق ومن هنا جرد النحاة أصل وضع الحرف وأصل وضع الكلمة وأصل وضع الجملة وكذلك جردوا أصل القاعدة ليميزوا بين القواعد الأصلية والفرعية . فبالنسبة للحرف لاحظ النحاة مثلا عدم الاطراد فى تلقى النون فهى تنطق بالفتحة فى كلمة « ينبغى » وبالشدة السفلى مع الاسنان العليا فى « ينبغ » ويخرج فى نطقها اللسان كما فى « ينظر » وتنطق فى اللثة فى « أنا » وفى اللهاة فى « ينقل » فرأوا أنهم اذا فرقوا فى حدود نظام اللفظة بين كل هذه الأنواع التى فرق بينها الاستعمال فإن ذلك يتناقض مع خاصية هامة من خواص « الصناعة » وهى « الاقتصاد » ومن ثم جردوا لكل النونات المذكورة أصلا سموه « أصل الوضع » وجعلوا معيار الوصول اليه تلوق الحرف وذلك بنطقه ساكنا بصد هزمة مكسورة وجعلوا الرمز الذى فى الكتابة العربية دالا على هذا الأصل ومن ثم صالحا للدلالة على كل أنواع النطق المذكورة منذ قليل . ونحن نكلم سيبويه فى باب الإدغام من كتابه عن الحروف العربية جمل منها تسعة وعشرين « أصولا » وجعل غيرها فروعا وقصد بالاصول أصول وضع الحروف . وكذلك لاحظ النحاة أن بنية الكلمة لا تطرد فجردوا لبنية الكلمة أصل وضع . ولنضرب لك مثلا لعدم اطراد الكلمة بما نلاحظه من مسحة وإعلال واختلاف صيغ الماضى والمضارع والأمر فيما يلى :

ضرب	يضرِب	اضرب
وعد	يعد	عد
قال	يقول	قل



عليه ولما كانت الجبال مسبوقة بحرف النداء « يا » وهي لا تدخل على ما قبله إلّا ثم نصلح الطر لمعلف على الجبال في نظر النحاة الآخرين ولذلك صرفوا المعنى على التخرّج بالمعلف على فضلا في قوله تعالى : « ولقد آتينا داود منا فضلا يا جبال أوبي معه والطير » .

وواضح أن أصل الوضع وأصل القاعدة تجريدات عليا تتمثل فيها فلسفة النحو وتذكرنا إلى حد كبير بالمثل الأفلاطونية . وكثيرا ما وجهنا النقد إلى النحاة العرب لأصطناعهم هذه التجريدات واعتمادهم على المعيارية العقلانية في نشاط يفرض المحدثون له أن يتم بواسطة الوصف ويستترشد النقاد المحدثون في تقديم لهذه العقلانية النحوية بما كتبه الوصفيون من علماء اللغة في الغرب وبخاصة أتباع ديسوسور العالم السويسري وبولوفيلد العالم الأمريكي . ولكن التطورات الحديثة في الغرب وفي أمريكا بالذات أثبتت من شأن وجهة النظر العقلانية إذ نادى تشومسكي أبو المذهب التحويل بالاعتماد في التحليل على بنية عميقة غير منظورة تستنبط منها بنيات سطحية متعددة وقال إن الالتزام بالوصف دون التعميم بالتجريد التزام بالدقة على حساب العمق ، فهل في ذلك ما يرد اعتبار النحاة العرب ؟! الذي أستطيع أن أقوله هنا أن وجهة النظر العقلانية لدى اللغويين الغربيين ليست وليدة اليوم وإنما سادت أيام نحاة بورروايال في فرنسا ولدى هوبولد في ألمانيا وأن النحاة العرب لم يكونوا بدعيا في ارتضاها وإن فكرة « الاستصحاب » منازل من أنبل ما جاء به النحاة العرب ، وأقصد بالاستصحاب هنا ما يشمل الأصل والمعدل والرد في وقت مما ، أقول هذا وأضيف إليه أن نقاد التراث قديما وحديثا لم يفتنوا إلى خطورة تجريد فكرة الاستصحاب وإن طبقوها مع كل تقدير وتخرّج . بل إن النقاد من بين المستشرقين حين ادعوا أن الفلسفة الحقيقية للعرب هي دراساتهم النحوية ربما كانوا يدركون هذه الحقائق إدراكا غامضا لم يمكنهم من التصريح بأساس حكمهم .

وهنا نصل إلى الدليل الثالث وهو القياس ، وهو الوجه النحوي « يطلق عليه في منهج العلوم « مبدأ الحتمية » . ولقد سبقنا الإشارة إلى أن « القياس » مصطلح يتنوع فهمه بتنوع السياقات التي يستعمل فيها . فهناك القياس الاستعمالي وهو « انتحاء » سمت ما يقوله الآخرون من حول المتكلم ومن ذلك العبارة المشهورة : « انتحاء كلام العرب » وهذا النوع من القياس هو وسيلة اكتساب الطفل للغة أمه واكتساب الأجني للغة

« قال » أصابها « قول » وإن « باع » أسلمها « بيع » أما المعدول عن الأصل فإن مسانكته تختلف في حالة الحرف عنها في حالة الكسبة وفيها عر حالة الجملة . ففي الحرف يكون المعدول عن الأصل بالإقلاب أو الإخفاء أو الإدغام ونس الكلمة يعدل عن الأصل بالقلب أو النقل أو الحذف أو الإبدال أو الزيادة أو السبك أو الفك . أما في الجملة فإن المعدول عن الأصل يكون بالاستتار أو الحذف أو الزيادة أو الفصل أو الإضمار أو التضمين أو التقديم والتأخير ويكون الرد إلى الأصل بتقدير المستتر والمحذوف الخ .

أما أصول القواعد فهي القواعد التي لا نقيدها الشروط كرفع الفاعل والمبتدأ وتقدم العمل على الفاعل ولون الفاعل اسما وكون المبتدأ معرفة الخ والقواعد الفرعية مدول عن هذه القواعد مشروط بشروط تتصل بالمعنى كاشتراط أمن اللبس أو المبني كجواز الترخص في « طابقة الفعل للفاعل من حيث التأنيث عند الفصل بينهما وهو الذي ينص عليه ابن مالك بقوله :

وقد يبيح الفصل ترك التاء في نحو أتى القاضي بنت الواقعة

وكجواز الابتداء بالنكرة عند أمن اللبس وهو الذي يظهر من قول ابن مالك :

ولا يجوز الابتداء بالنكرة ما لم تفقد كمشد زيد نكرة

وكقوله في الأخبار بالزمن عن المبتدأ الحس :

ولا يكون اسم زمان خبرا عن جثة وإن يفد فآخرها

فقوله « ما لم تفد » وتوله : « وإن يفد » اشتراط لأمن اللبس والاشتراط يجعل القاعدة فرعية معدولا بها عن الأصل وإنما يكون ردّها إلى الأصل بالنص على ذلك الأصل ولكن هناك نوعا آخر من الرد إلى أصل القاعدة يسميه النحاة التخرّج وهو من القاعدة بمكان يشبه مكان التقدير من تأويل أصل وضع الجملة ، والفرق بينهما أن التقدير يعيد التركيب إلى أصل قريب متبادر إلى الذهن كما سبق في تأويل عبارتي « أبي » و « فوق الشجرة » إذ قدرنا كلا منهما بأن الأصل « أبي فوق الشجرة » . أما التخرّج فإنه يكون عند احتمال هذا الأصل وذلك فيكون عزو التركيب إلى أي واحد من الأصلين تخرّجا . مثال ذلك قراءة « يا جبال أوبي معه والطير » بنصب الطير . فالطير معطوف على المنادى وتابع له عند عيسى بن عمر والمقرر أن تابع المنادى له حكم المنادى في دخول حرف النداء

الضيق لا محالة أو تبرزه عند خوف اللبس فقط وفي كتاب الأصول لابن السراج (١١) نماذج من هذه التراكيب تدور حول الأخبار عن « أنى » مع تعدد الموصولات ، ومنها :

- ١ - الذى التى قامت فى داره هند عمرو .
- ٢ - اللذان اللتان قامتا فى دارهما الهندان الممران .

- ٣ - الذى اننى فى داره هند عمرو .
- ٤ - الذى الذى ضرب عمرو زيد .
- ٥ - الذى التى اخته أمها هند زيد .
- ٦ - الذى اننى اختها هند اخته زيد إلح .

وهكذا نرى النحو العربى ينتج اشكالا من التراكيب ويحمل لها بالصحة مع ان العرب لم تتكلم بها لان العلاقات الداخلية فى كل تركيب منها تتحدى ذاكرة المتكلم وتتطلب قدرا من النظر وتتناهى مع قاعدة لغوية هامة هي قاعدة الاقتصاد فى الجهد المضى والدخلى ولهذا صحبها النحو ورفضها الاستعمال . ذلك هو قياس الانماط ، أو قياس انتاجية النحو والطابع الخلاق فيه . وهناك قياس الاحكام ، الذى أشرنا اليه سابقا بحمل المضارع على اسم الفاعل وحمل « ما » على « ليس » وحمل « أى » على « بعض » و « كل » وفى كل ذلك يعطى للقياس ما نسب من الاحكام الى المقيس عليه . فقياس الانماط قياس ما لم يسمح عن العرب ، وقياس الاحكام قياس ما سمح من العرب ولم يطرد على القواعد والاحكام .

بهذا نصل الى الركن الثالث من أركان القياس وهو الملة . وينبغى أن نشير هنا الى أن ما جاء على أصله فلا يسأل عن علته لان استصحاب الأصل من الأدلة المعتمدة (١٢) وانما يصل ما خالف الأصل . ولقد قرر فى نفوس النحاة أن العرب الفصحاء كانوا يدركون علل ما يقولون ويعملون بعض ذلك ويقول بعضهم (١٣) فى ذلك وليس شئ ما يضطرون اليه الا وهم يحاولون به وجها ومع ادراك النحاة أن العرب حتى مع زعم معرفتها بالملل لم تبح الا بالقليل منها راحوا يجربون الملل تجريدا يبررون به الاجمعة التى يختارونها فكانت غايتهم فى ذلك أن يجعلوا تمديدة الحكم من المقيس عليه الى المقيس أمرا مقبولا ومعقولا ويجعلوا بين الأصول التى جردوها وبين أن تبدو كأنها خط عفتوا أو خطرة فى ظلام داس اذ تلصوم الملة رابطة عقلية بين المستعمل المحس والمجرد العقل وتعطى المجرد نوعا من التفسير والإيضاح الذى هو بحاجة اليه وليست علل النحاة كملل المناطقة فلقد جعل أرسطو الملل أربابا هي: المادية والفاعلة

الوطنية لقوم غرباء عنه وهو الذى يستعمل فى ساعات الدراسة بالمدارس عند التطبيق وكذلك يستعمل عند اشتقاق الالفاظ للمدلولات الجديدة وهناك القياس المنطقي وقد سبقت الإشارة اليه والقياس النحوى وهو « حل غير المقبول على المقبول اذا كان فى معناه » فالقياس الاول عمل والقياس الثانى عقل والثالث منهجى والقياس النحوى أركان هي :

- أ - المقيس عليه ( ويسمى تجوزا الأصل ) .
- ب - والمقيس ويسمى الفرع .
- ج - والملة ( التى تجمع بينهما ) .
- د - والحكم ( الذى ينسحب من المقيس عليه على المقيس ) .

اذا نظرنا الى الهيكل البنىوى للنحو العربى ( الشكل البياني السابق ) وجدنا أنه لا يقاس الا على المطرد سواء أكان هذا المطرد مستصحبيا كضرب أو معدولا به من الأصل كقال وباع وشرط الاطراد أن يكون فى السماع والقياس جميعا لأنه لا يقاس على مطرد فى السماع فقط ولا فى القياس فقط ولا على غير المطرد فيها . هذا وقد يعتمد المقيس عليه مع وحدة الحكم كقياس « أى » على « بعض » وهو « نظير » وعلى « كل » وهو « لقيضى » ومن القواعد العامة أنه « يحمل الشئ على ضده كما يحمل على نظيره » (١٤) . أما تمديد المقيس عليه مع تمديد الحكم فذلك ما نراه من اختلاف النحاة حول وجوه تخريج المسألة الواحدة فتتعدد اختياراتهم للأصول التى يقيسون عليها ولكل أصل منها حكمه الخاص به . أى أن بعض النحاة يقيس عن أصل ما فىأتى فى المسألة بحكم وبعضهم يقيس على أصل آخر فىأتى فى المسألة نفسها بحكم آخر وتعتمد الاجتهادات فى المسائل على هذا النحو ويطول الكلام فى أوجه الخلاف وتضخم كتب النحو تبعا لذلك .

أما المقيس أو المحمول فهو المجال الذى حاول فيه النحاة تجربة الطابع الانتسابى للقياس النحوى اذ تقاس الكلمة على الكلمة والتركيب على التركيب وتنشأ بذلك تراكيب وكلمات لم ينطقها العربى من قبل ويختلف النحاة حول تصغير ما يسمى به من الحروف والإفصا فيقولون اذا سميت شخصا « على » ( وهى حرف جسر فى الأصل ) فكيف تصغره وتثنيه وتجمعه ؟ واذا سميت « يضع » وهى فعل مضارع فهل ترد الأصل المحذوف وهو الواو فتقول : « يوضع » أو تصغره كما هو فتقول « يضع » . واذا قلت « الزيدان الممران ضارباها هما » فهل تبرز

العلة	طابعها	منبعها	علاقتها بالملول	نوعها	ضرورتها وعدمها
فلسفية	التلازم العقل	المنطق الصوري	تصاحب الملول	غائية	ضرورية
كلامية	التلازم العقل	المنطق الصوري والمادى	تصاحب الملول	غائية	ضرورية
فقهيّة	التعبد	المصالح المرسلة	تسبق الملول	غائية	متنوعة
نحوية	الاستقراء	المنطق المادى	تلحق الملول	متنوعة	متنوعة

والفرق بين « العلة » و « السبب » أن العلة تدور مع الحكم وجودا وعدمها وليس كذلك السبب .

وللمركن الرابع من أركان القياس هو الحكم . وقد يحكم النحاة بالوجوب أو الامتناع أو الحسن أو القبح والضعف أو الجواز أو مخالفة الاولى أو الرخصة . وحين يقول النحوى : « يجب كذا » فالمقصود أن هذا الواجب أصل من الأصول التى لا يجوز للتكلم أن يخالفها دون أن يجتاز أسوار النحو فليس لأحد أن ينصب فاعلا أو يقدمه على الفعل مثلا . وإذا قال : « هذا مستنع » أو « لا يجوز » فالمعنى أن ارتكاب ذلك مخالفة وانتهاك للقاعدة ومن ثم للصحة النحوية ، فلا يجوز لأحد أن ينمت الضمير أو يضيفه أو يدخل حروف الجر على الافعال أو الجزم على الاسماء ولا أن يحذف بلا دليل ويمثل الحسن والقبح أو القوة والضعف فيما يقوله ابن مالك :

وبعد ماضى رفعا الجزا حسن

ورفعه بعد مضارع وهسن

كما يتمثل الجواز فى قوله :

وجائز رفعا معطوفا على

منصوب إن بعد أن تستكملا

ويتمثل خلاف الاولى فى قوله :

وكونه بدون أن بعد عسى

نذر وكاد الامر فيه عكسا

ومثال الرخصة الضرائر الشعرية التى تجوز للشاعر دون النائر .

وإذا اختلفت النحاة فى حكم أصل من الأصول كاختلافهم فى نيابة « يا » التى للدعاء عن الفعل « ادعو » فهل يجوز القياس على هذا الأصل ؟ المعروف أن بعض النحاة يرون أن « يا » حلت محل الفعل وعملت عمله فنصبت ما بعدها لفظا أو محلا . ولكن الفراء من النحاة (وبعده جماعة) يرى أن « يا » أصيلة فى العمل ولم تحل محل الفعل . ومع هذا الخلاف قاس النحاة « الا »

والصورية والغائية . فالمادية مادة الشيء والفاعلة صانعه والصورية شكله وتركيبه والغائية الغرض منه فلو أخذنا كرسيًا مثلا لكانت علة المادية الخشب والفاعلة النجار والصورية تكوينه من مقعد وأرجل ومسند والغائية إرادة الجلوس عليه . وقامت الفلسفة فى جعلتها على الملل الغائية المنطقية وبخاصة الفلسفة الاولى أو ما وراء الطبيعة ثم تبع المتكلمون من المسلمين الفلاسفة فى اصطلاح هذا النوع من التحليل الفاعلى للتشابه الذى بين موضوع هؤلاء وأولئك .

ومن جهة أخرى استخرج الفقهاء أصول الفقه من القواعد والممارسات الفقهية فاستعملوا نوعا من التحليل يختلف فى طابعه عن التحليل الفلسفى والكلامى من حيث كانت العلة عندهم إماراة للحكم لا تظهر فيها الغايات وتكشف عن المصالح المرسلة وتسبق الملول فى الوجود فلا تصاحبه كالعلة الفلسفية . فلما قام التحليل النحوى النزاع النحاة عليهم من علة الفقهاء (١٤) الى درجة اتحاد مصطلحات التحليل الفقهى والتحليل النحوى ولكن طبيعة الموضوع فرضت على النحاة أن تختلف نظرتهم الى التحليل عن نظرة الفقهاء اليه . وفيما يلى بيان بأوجه الاتفاق والاختلاف بين التحليلات المختلفة لدى الفلاسفة والمتكلمين والفقهاء والنحاة :

كان النحاة إذا يستوحون علة لأعراب المصحاء ويأخذون ذلك بالاستقراء وفى نطاق المنطق المادى الطبيعى الذى هو أداة التفكير لدى كل فرد والعلة عندهم تلحق الملول فى الوجود بمعنى أن العربى يتكلم أولا ثم يأتى النحوى بالعلة بسد ذلك والعلة النحوية قد تكون غائية كان يقال : « لم رفع زيد من قام زيد » فيجاب : « لأنه فاعل » وقد تكون علة صورية تدور حول الهيئة والتكوين اذ يقال : « هكذا ورد عن العرب » . وهذه العلة قد تكون ضرورية وتسمى : « موجبة » بكسر الجيم وقد تكون غير ضرورية وتسمى « مجوزة » وقد يطلق على المجوزة لفظ « السبب » لا العلة.

بالشعر فأجروا عليه استقراءهم وأخذوا منه شواهدهم .

«ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب ولم أر غاية رواة الإسماع إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج ، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه شاهد والمثل » (١٥) .

وإذا كان مفسر القرآن منذ ابن عباس قد التفقوا إلى ما عرفه اللغويون من بعد باسم «الغريب» من ألفاظ القرآن كالآبائيل والأب والسجيل أو إلى ما عرف من بعد باسم «المعجزة كالبحيرة والسائنة والوصيفة والحاوي فقد كان على اللغويين في القرن الثاني الهجري أن يأخذوا ذلك عنهم وأن يضيفوا إليه كلاما في طواهر أخرى كالعتراد والمشتوك اللفظي والاضداد والمعرب الخ وأن يستمينوا في استخراج ذلك بتقليب مادة الشعر وكلام العرب ولم يكن جهدهم بأي حال يمتد إلى ارادة المحافظة على القرآن .

كان لابن أبي اسحق عدد من التلاميذ الذين نقلوا علمه إلى الأجيال اللاحقة وكان منهم عيسى ابن عمر وأبو عمرو بن العلاء ويونس بن حبيب . فاما عيسى فقد أخذ عنه النحو والنحو والاسم وراما طراد القاعدة فكان كاستاذة يظن على الفصحاء ويقلطهم وأما أبو عمرو فقد أخذ عنه اللغة فكان اماما فيها يحترم المسوع ويحرص على المحافظة عليه وإن لم يكن مطردا ولم يكن يظن على الفصحاء ولم يرو عنه ذلك إلا مرة واحدة في قوله لأبي خيرة الأعرابي «هناك لغة لأن جلدك» أي لقد أفسدتك الإقامة بالحضر . وأما يونس فقد لفق لنفسه اتجاها يأخذ من النحو ولا ينسى اللغة ومن هنا كان يسأل استاذة فترده استاذة إلى «باب من العربية يقرء وينقاد» .

كان أبو عمرو يتعصب للقديم بسبب قسمة ومن ثم كان يمتنع عن الاستشهاد بشعر أو نثر مجهول الغائل خشية أن يكون لمحدث غير فصيح (١٦) ولكن أبا عمرو لم يقصر روايته على الشعر كما فعل حماد وخلف وإنما كان قارئا ولغويا يروي كلام الأعراب وأيام العرب وأنسابهم وكل ما يتصل بالحياة البدوية ، ولعل أكبر فضل لأبي عمرو على الثقافة العربية أنه منحها سيد نهاتها ولغويتها الخليل بن أحمد تلميذ أبي عمرو وعبقري الثقافة اللغوية عبر القرون وصاحب أول معجم في العربية : «كتاب العين» . وحل الخليل إلى الصحراء لجمع المادة اللغوية كما رحل أبو زيد الإصباري والبصري بن شمائل وحشيد آخرهم غيرهم من رواة اللغة ولكن هناك جماعة

الاستثنائية على «يا» من حيث نابت «الا» عن الفعل «استثنى» ومن ثم اعتبروها ناصبة لما بعدها بالنابة عن هذا الفعل ، فقالوا إن المستثنى منصوب بالآ . والعبرة عندهم بقيام الدليل مما اختلف النحاة .

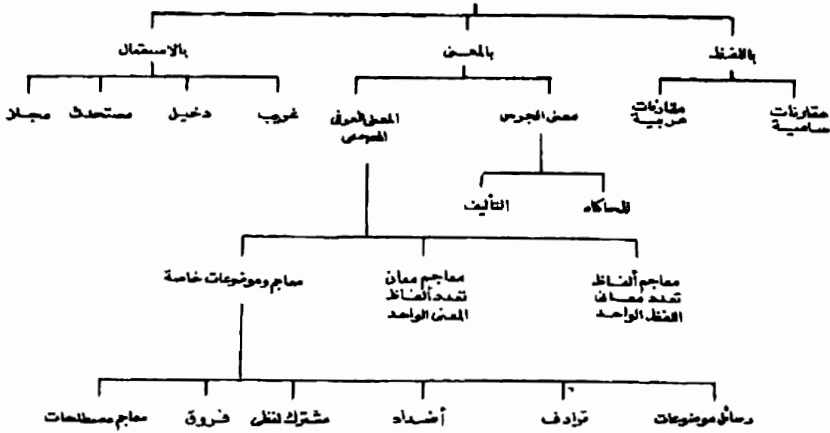
وهناك أدلة أخرى يذكرها النحاة بهذا الوصف ولكنها أدلة تستعمل في الجدل النحوي لا في استنباط القواعد النحوية أي أن الاستدلال بها استدلال جدل لا استدلال منهج ومن ثم لن ندخلها في اعتبارنا .

ولقد نسب بعض المستشرقين ومن تبعهم إلى النحاة العرب أنهم أخذوا عن اليونان بعض أفكارهم النحوية . والآن بعد أن عرضنا الأدلة الثلاثة السابقة لم يعد هناك مجال للزعم أن التاثر كان في حقل السماع لأن اليونان لم يعرف عنهم أنهم استعملوا السماع كالنحاة العرب ولا في حقل الاستصحاب لأن التجريدات العربية في مجال الأصول لا نظير لها عند اليونان ولا عند غيرهم ولا سيما تفكيرهم في أصل الاشتقاق وأصل الصيغة . وهذا النظام المحكم من الصبح الصرفية المجردة التي هم أعلى طبقة من الأمثلة المستعملة في اللغة . فلم يبق إلا أن تنحصر شبهة الأخذ في مجال القياس وقد بينا بشرح الأركان الأربع في القياس أن المنطق الذي يدور في فلكه تفكير النحاة هو المنطق المادي وليس المنطق البوناني الصوري . وليس المنطق المادي ملكا لليونان وحدهم لأنه ملكة التفكير الإنساني - كله فهو قد افكر للواقع وليس قد افكر للتفكير نفسه .

#### ثانيا : لغة اللغة :

رأينا عند الكلام عن نشأة النحو كيف كان القرآن أساسا لهذه النشأة إذ كان الدافع الديني لنشأة النحو الحفاظ على نص القرآن وكان الدافع القومي لكل الثقافة العربية ( وفيها النحو ) بنجر تمار القرآن . كما رأينا في معرض الكلام عن السماع أن المادة المروية شملت القرآن والحديث والشعر والكلام الفصيح بصورة عامة . ولقد كانت الدراسات القرآنية شفيها للشعر الجاهلي أن يبقى على رغم كونه ديوان الحياة الرثنية الجاهلية التي أبطلها الإسلام فهذا الشعر يقدم أجل الخدمات للدراسات القرآنية في عدد من المجالات منها الغريب والاعجاز والمجاز والمسماني والتركييب والأساليب ( المقصود بالأساليب طرق اللفظ والزياة والاضمار والالتفات والفصل واختلاف المتعاطفين الخ ) مما يمكن العثور على نظره في الشعر الجاهلي . ولقد رأينا كيف شغف النحاة

### علاقة اللفظ



أخرى لم ترحل إلى الصحراء ولم يحل عسدم الرحلة بينها وبين التفوق وعلى رأس هؤلاء أبو عبيدة تلميذ الخليل وصاحب «مجاز القرآن» وترجع أهمية مجاز القرآن إلى امرين : أولهما أن اشتغال عنوانه على اللفظ «المجاز» أغرى طائفة من الدارسين بأن يجعلوا أبا عبيدة سلفاً من أسلاف علماء البلاغة ، وثانيهما أن هذا الكتاب يعد في نظر طلاب فقه اللغة لبنة أولى في بناء معاجم الموضوعات الخاصة ومن ثم يكون أماماً لاصحاب هذه المعاجم (أو الرسائل) أمثال الأصمعي وأبي زيد وأبي حاتم وابن قتيبة وابن حنيفة الدينوري وابن دريد وغيرهم ، مثله في هذا الاتجاه مثل الخليل وكتاب المعنى بالنسبة للمعاجم التقليدية .

لقد كانت فكرة التعليم هي السائدة في حقول اللغة كما سادت في حقول النحو وكان من نتيجة هذا الطابع أيضاً ظهور كتب الأمالي والمجالس وهي كتب غير ذات تخصص محدد ولكن فقه اللغة يغلب عليها لأنها كانت تنبج إلى تخريج اللغوي والإخباري والأديب والمثقف العام .

وهناك فارق من حيث الموضوع بين النحو وفقه اللغة لأن النحو يعني بتجريد الأصول والقواعد ولكن فقه اللغة يعني برصد المفردات والكلام عن كل مفردة على حدة في إطار المباحث الآتية :

- ١ - اللغة العربية واللفات السامية (مقارنة وصراخ لغوي) .
- ٢ - العربية الشمالية والعربية الجنوبية .
- ٣ - الفصحى واللهجات .

- ٤ - سليقة الفصحاء .
- ٥ - خصائص العربية وأسرارها (للتأليف - الحكاية - الاشتقاق - التصريف الخ) .
- ٦ - لهجات الحجاز وتميم .
- ٧ - ظاهرة الصيغ القالبية المطردة .
- ٨ - الانساع .
- ٩ - الدخيل (العرب - المولد) .
- ١٠ - تطور الخط العربي .
- ١١ - منزلة العربية (وتحت هذا العنوان كثير من الاحكام القيميية غير العلمية) .
- ١٢ - اغناء اللغة بالمفردات الجديدة .

وأذا لم يكن اهتمام فقه اللغة متجهاً إلى تجربة الأصول والقواعد وإنما يتجه إلى المفردات فإن فقه اللغة يعد في المعارف ولا يعد في الصناعات . ذلك بأن فقه اللغة يعتمد على الاستقراء التام وليس الاستقراء الناقص الذي هو أساس الصناعات وهو لا يستطيع اختيار صحة النتائج كما يفعل المنحو ولا يقوم على الحتمية والقياس ولا يستغنى بالاصناف عن الكلام في المفردات ولا يقوم على التقييم وإنما يقوم على تقرير المعلومات . وبهذا يخرج فقه اللغة عن طسابع الصناعات أو العلوم المضبوطة ويسلك في عداد المعارف .

موضوع فقه اللغة إذن هو علاقات اللفظ المفرد وليس علاقات اللفظ في الجملة . وعلاقات اللفظ للمفرد تنقسم إلى تقوم العلاقات بينه وبين اللفظ المفرد الآخر وبينه وبين المعنى وبينه وبين الاستعمال . ويمكن تخطيط هذه العلاقات على النحو التالي :

٥ - هناك عيوب في شرح الكلمات في المعجم  
أهمها :

أ - لا ينص المعجم دائما على ضبط بنية الكلمة  
فيترك المجال للتحريف .

ب - ولا ينص على قيود التوارد المعجمية  
للكلمة .

ج - وقلما تعنى معاجمتنا ببيان المعاني  
الاصطلاحية الفنية للكلمة في مختلف الفروع .

د - ربما اترك المعجم في بعض الحالات على  
معلومات للقارئ، فيشرح الكلمة بقوله لبت  
معروف - أو ما لبني فلان - أو على مسيرة يوم  
من كذا .

هـ - يحدث أحيانا أن يهمل المعجم الاستشهاد  
على المعنى فيحرم القارئ من معرفة البيئة اللغوية  
للكلمة في السياق .

### ثالثا : البلاغة :

يقع النظر النحوي في مجال هذه الأدنى الصوت  
وحده الأعلى الجملة ولا يصعد النحو فوق مستوى  
الجملة الواحدة إلا في عطف الجمل ذوات المحل  
وفي ترابط الجمل الصغرى في جملة واحدة  
كبرى كما في صور الجملة الشرطية . أما ما  
فوق الجملة بمعناها الشامل الذي أشرنا إليه  
فليس للنحو دور يؤديه . فلا يتناول النحو  
الفقرة paragraph ولا الأسلوب ولا الأفكار  
ولا الصدق والكذب وإنما يترك كل ذلك لفروع  
الدراسات الأخرى . ونحن نزل القرآن الكريم  
لم تقتصر العناية به على ضبط نصه نحويا فقد  
ولا على توثيق الفاظه لغويا فحسب وإنما اشتمل  
القرآن على ظاهرة أخرى هي ظاهرة الإعجاز وكان  
على المسلمين أن يفسروا هذه الظاهرة كيف كانت  
وتسأل العلماء عن سر هذا الإعجاز بعد أن ثبت  
لهم أن النحو وفقه اللغة قاصران عن بيان هذا  
السر .

فأما أصحاب الفرق فقد تكلموا في الإعجاز  
باجتهادهم العقلي حتى قال بعضهم : بالمعرفة .  
وأما غيرهم فقد جعل بعضهم الإعجاز للمعنى  
وجعل بعضهم الإعجاز للفظ وقال آخرون بل لهما  
مما . ثم حب أصحاب المعنى وأصحاب اللفظ  
يكشفون عن مظاهر تفوق القرآن في هذين المجالين  
وأول ما كان من ذلك كتاب : مجاز القرآن ، لأبي  
صبيدة ، ثم تلاه : إعجاز القرآن ، و : البيان  
والتبيين ، للجاحظ . وكان الجاحظ أوسع أفقا  
وأعلى كمبا وأرفع ذوقا من أبي عبيدة حتى سم  
بعض الدارسين أن يحصلوا للؤسس الحقيقي

فالمقارنات السامية ربما ربطت اللفظ العربي  
بلفظ عبري أو حبشي أو كلداني واستخرجت من  
هذا الربط ملاحظة معينة تضيف بها بعض الإيضاح  
إلى تأصيل اللفظ العربي المفرد ويمكن بالمقارنات  
العربية أن تلقى ضوءا على اختلاف النبهجات  
العربية من جهة وعلى دعوى الترادف أو التضاد  
أو الاشتراك اللفظي الخ من جهة أخرى . والمقصود  
بالمحاكاة دلالة جرس اللفظ على معناه كاللدى  
لاحظوه في كلمات مثل الخريز والفيح الخ .  
والمراد بالتأليف حسن التجاور بين الأصوات  
في اللفظ المفرد فلا يكون فيه تناثر لفظي ههنا  
من جهة ومن جهة أخرى رصد امكان التجاور في  
اللفظ بين الأصوات إذ يقولون مثلا : أن الدال لا  
تقبلها الزاى وإن الجيم لا تقبلها الصاد وهكذا .  
ومعاجم الألفاظ هي المعاجم المشهورة في استعمالنا  
كالمعين والبارع والتهذيب والمحيط والمحكم والجمهرة  
والمقاييس والمجلد والحروف والاساس والمصباح  
والصحاح والجباب واللسان والقاموس الخ أما  
معاجم المعاني فمثل كتاب الألفاظ وتهذيب الألفاظ  
ومبادئ اللغة وفقه اللغة والمختصر وهكذا نرى  
أن فقه اللغة معرفة لا صناعة لأن موضوعه لا  
يخضع للتعريف ، الذي ورد في تعريف الصناعة  
وإنما يخضع للاحصاء وليس في فقه اللغة بنية  
فكرية مجردة يقضي العلم بها عن الاطلاع على كل  
لفظ على حدة على نحو ما لاحظنا في صناعة النحو  
إذ تغنى معرفة القواعد عن احصاء الأمثلة  
والشواهد . وليس معنى ذلك أن نصوص فقه  
اللغة خالية تماما من كل إشارة إلى الأصول  
المجردة . على العكس من ذلك نجد فقه اللغة في  
عرضه لحقائقه يحيل كثيرا إلى تجريدات الأصول  
النحوية كاصل الاشتقاق وأصل الصيغة .

لعل أكبر جهد في حل فقه اللغة هو الجهد  
المعجمي فالعرب من أول الأمم اهتماما بالمعاجم لم  
يسبقهم إلا الصينيون في هذا النوع من النشاط .  
ولكن المعاجم العربية تعاني بعض نقاط الضعف  
التي لابد من الإشارة إليها ومنها :

١ - أن مداخل المعاجم مبنية على ترتيب  
المواد الإشتقاقية وليس على ترتيب الكلمات .

٢ - أن طريقة العرض لهذا السبب تفتقر  
في طالب المعجم أن يكون على علم بقواعد الصرف  
والإملاء .

٣ - ومعاجمتنا تهمل الإشارة إلى علاقة اللفظ  
بالاستعمال فلا تنص على الغريب والخييل  
والهجور الخ .

٤ - هذه المعاجم تفتقر تماما عن النص على  
طور الدلالة وتطور البنية للكلمة .

البديع فأحصى من ذلك سبعة عشر نوعا منها للاستعارة والكناية والتورية والتجنيس والسجع مما يكشف عن أن ابن المعتز كان يفهم بمصطلح « البديع » معنى أوسع مما نعرفه الآن .

وفي القرن الخامس ظهر عبد القاهر الجرجاني صاحب الكتابين القيمين : « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » مما يكشف لنا عن أن وظيفة البلاغة لم تبتعد كثيرا عن الكشف عن دلائل « الإعجاز » حتى في ذلك العصر المتأخر . وكان عبد القاهر أشعريا يؤمن بفكرة الكلام النفسى فاعتدى في بحثه الى استعمال هذا المفهوم في دراسة عملية التكلم فحمل الكلام النفسى الذى في علم الكلام « نظما » فى دلائل الإعجاز ورتب عليه عمليات لغوية تقود الى التلغظ سماها « البناء » و « الترتيب » و « التعليل » وقد أقيمت بعض الضوء على العلاقة الاصولية ( الايستيمولوجية ) بين هذه المفاهيم فى كتابى « اللغة العربية معناها ومبناها » وفى كتاب آخر لى تحت الطبع عنوانه « الاصول » ولا يتسع المقام هنا لمناقشة ذلك .

تكلما حتى الآن عن الرائد النقدي للبلاغة . ولكن هناك رافدا آخر لها بدأ بكتاب « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر الذى اكمل أنواع البديع ثلاثين نوعا ولكنه مال بالدراسة الى الضبط والصناعة ( ٢٠ ) أكثر من ميله الى الذوق النقدي : فلقد اتجه الى إقامة هيكل بنوي تجريدى ذى اصناف وتعريفات تشبه ما لدى المناطقية والنحويين ثم جاء ابو هلال العسكري صاحب الصناعتين فانشأ مباحث للفصاحة والبلاغة والإيجاز والاطناب والخشوع والتطويل وجمع خمسة وثلاثين نوعا من البديع احسن فى الاستشهاد على كل واحد منها ولكنه تبع قدامة فى الميل الى طابع الصناعة . وجاء بعدهما السكاكى فى نهاية القرن السادس وأوائل السابع فجعل البلاغة أقرب ما تكون لطابع الصناعة وكاد يبرئها من الاعتماد على الذوق وقسم فروعه الى معان وبيان وبديع وأودع كل ذلك كتابه مفتاح العلوم الذى لقي عناية كبيرة من المصراع من بعده .

على أن البلاغة بعضها صناعة وبعضها معرفة . فاما جانب المعرفة فيعتمد فى مفهومها فى دور النشأة اذ كانت البلاغة ادخل فى الذوق منها فى التصنيف اما بعد تطور البلاغة وظهور مباحث قدامة والعسكري ثم السكاكى فذلك يحتمل بعض التفصيل . فاما من حيث الموضوعية فلا جدال فى موضوعية البلاغة برمتها ولكنها تفرق هنا بين

لعلم البلاغة وان حال بينه وبين هذا الامر أن كتبه وان كانت حبل بجنين البلاغة فانها لم تطله فرصة الميلاد لان الادب كان اغلب فى كتب الجاحظ من العلم كما أن مصطلحات الجاحظ كانت مضفاة تدور فى فلك العرف اللغوى العام وليس فى عرف علمى خاص واذا كانت نواهد علم البلاغة فى نظر الدارسين هي :

١ - الوقوف على اسرار البلاغة فى منشور الكلام ومنظومه ففتحنا جوهها .

ب - معرفة وجه اعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف وبراعة التركيب وما اشتمل عليه من علوبة وجزالة ، وسهولة وسلاسة ( ١٧ ) .

فان الجاحظ فضل ان يخاطب بكتبه الافئدة لا العقول وان يتجه الى قارئه بملكة الاديب لا بمنهج العالم .

ولقد عرفنا أن ابا عمرو بن الملاء كان يفضل القديم لقدمه ويسوء الظن بالمحدث شانه فى ذلك شأن النحاة الذين وقفوا بمصر الاحتجاج عند ابن هرمة واهموا ما بعد ذلك من لغة حديثة . ومعنى هذا أن ابا عمرو كان يمسك بالطرق القديمة لصياغة الشعر من وزن وقافية ومقدمة فى السبب وتخلص الى الغرض واخيلة صحرافية وبكاء اطلال وصحبة وحش وتنسيبها تقليدية درج عليها الجاهليون وغير ذلك مما اشتمل عليه « عود الشعر » والزم الناس موقف ابي عمرو حتى سخر ابو نواس من بعض عذات الشعر القديم كالوقوف على الاطلال فنشأ بذلك ما عرف من بعد باسم قضية التقليد والتجديد . ثم ظهر ابو تمام فبالغ فى استعمال البديع فمابه بعض النقاد وأطراه بعضهم فتحولت المحاوراة التى كانت فى عهد ابي نواس الى خصومة اضطر بعضهم أن يؤلف فى « الوساطة » بين اطرافها . وكان حصاد كل ذلك تقوية النقد الادبى والسبى الى اعطائه نوعا من الضبط ثم نشأت الدراسات البلاغية .

ألفت هذه الخصومة ظلها على ما كتبه اثنان من كبار النقاد العرب : ابن قتيبة وابن المعتز . فاما ابن قتيبة فقد رفض معيار القدم فى النقد مخالفا ابا عمرو واتباعه ( ١٨ ) واما ابن المعتز فقد فطن الى أن ابا تمام لم يخترع البديع اختراعا وانما بالغ فى استعماله ولاحظ ابن المعتز أن البديع حسن عند المتقدمين لعدم المبالغة وأن افراط ابي تمام فى ذلك مذموم ( ١٩ ) .

وتناول ابن المعتز ما أمكنه المنور عليه من أنواع

قد تكون طبيعية لا دخل في ادراكها للعرف او المنطق كادراك حلاوة الجرس والوزن والقافية والمحسنات ونفحات الالهام ونحو ذلك مما يترك في النفس اثرًا خاصًا . وقد تكون العلاقة عرفية كالعلاقة القائمة بين الالفاظ ومدلولاتها في المعاجم وكالمعاني النحوية التي تغطي الالفاظ والجمل كالفاعلية والمفعولية والخبر والانشاء والشرط الخ . وكذلك النفحات التي يفرق بها بين الاستفهام والتقرير . وقد تكون العلاقة ذهنية كالعلاقة بين الاستقراء والنتيجة أو الاستنباط ونتيجته وكالاستدعاء الذهني والادراك المنطقي للمادى . وكل هذه العلاقات مستعمل في البلاغة . فلقد حاول النقاد والبلاغيون العرب أن يعبروا عن العلاقات الطبيعية بين الالفاظ ومدلولاتها بعبارة تبصرهم عنها محوطا بتناويل المجاز البعيد التناول فقالوا في النص الادبي حين أعجبوا به : حسن الجرس رقيق الدبابة طلى العبارة رائع التأليف فيه جزالة وسلاسة وله ماء زووق . ومن قبيل ذلك كلامهم عن الآثار النفسية التي تأتي عن التقديم والتأخير أو الفصل أو الوصل أو النقص الخ ومنه ما يسمى في الدراسات اللغوية *Onomatopoea* أما العلاقة الثانية فيمكن بحسبها أن نقسم المعنى الى وظيفي ومعجمي ودلالي فالوظيفي المعنى الصرفي والنحوي على مستوى معاني الصيغ المجردة كالطلب والصبرورة والمطاوعة الخ أو مستوى الأبواب كالفاعلية والمفعولية . الخ . والمعجمي معنى اللفظ في المعجم والدلالي معنى الجملة في محيطها الاجتماعي الذي يراعى فيه المقام ولقد امتدت دراسات المعنى المعجمي حتى شملت الترادف والتضاد والمشتراك اللفظي والتوارد والحقول المعجمية الخ . ولا يتسع المقام لتفصيل القول في ذلك ولكنه وجد مفصلاً في كتاب الاصول الذي اقدمه للطبعة الآن .

أما فروع البلاغة فهي المعاني والبيان والبديع . والمعاني لغة النحو لأنه يبدأ عندما ينتهي النحو لقد ذكرنا أن النحو يبدأ بالصوت وينتهي بالجملة التامة ثم لا يتناول ما فوق ذلك وتضيف الآن أنه يترك دراسة ما فوق الجملة التامة لعل المعاني فمن موضوعاته الذكر والحذف والاضمار والاضمار والفصل وزيادة الحرف مما يتصل بنظم الجمل في أسلوب متصل أي أن النحو تحليلي والمعاني تركيبى أضف الى ذلك ان علم المعاني يدرس أضرب الاساليب ويربط الاسلوب بمتن النص ويحلل ويصنع انطلاقاً في كل ذلك عكس انطلاق النحو فالنحو يبدأ من المبني ويبحث عن المعنى وعلم المعاني ينطلق من المعنى باحثاً عن الاسلوب أو الاساليب التي تصلح للتعبير عنه . ولكن لعلم المعاني طمحا آخر لا يتوق اليه النحو .

الموضوعية بشروطها التي رصدناها للصناعات والموضوعية التي تقف بإزاء الذاتية فتكون عامة غير مشروطة . وموضوعية الصناعات مشروطة بالاستقراء الناقص وإمكان اختبار النتائج ولقد نرى ان الاستقراء الناقص قد استعمل في الوصول الى حقائق البلاغة لان البلاغيين حين نظروا في الادب العربي لم يجروا الاستقراء على كل شمر ونثر فيه وإنما اختاروا نماذج فجعلوها موضع بحثهم وعممو نتائج ذلك على كل كلام العرب . فإذا نظرنا في الشرط الثاني وهو إمكان اختبار النتائج وجدنا بعض البلاغة يسمح بذلك وبعضها لا يتأتى فيه الاختبار فقد نخبر أجزاء الاستقراء أو المجاز المرسل أو نتحقق من أسلوب خبري أو شرطي ولكننا اذا ادعينا لكلمة أنها فصحة فلا مجال للتأكد من فصاحتها ( أي أخذها عن قبائل وسط الجزيرة ) لأننا لا نستطيع الآن أن نمود الى قبائل الفصاحة ولا بد من أن نقنع برواية الرواة . وفي البلاغة ختمية وقياس ما دامت قواعدها تنطبق على ما لم نعرفه من الكلام . ولكن هناك جانباً ذوقياً من البلاغة لا يخضع للقواعد كحسن التأليف ورصانة الأسلوب أو جزالته والظلال النفسية التي تأتي عن هواهر بلاغية كالتقديم والتأخير والفصل والوصل الخ فهذا للجانب لا ينطبق عليه القياس أو الحتمية . وأما تجريد التوابت فان البلاغيين قد قبلوا بعض القواعد المنهجية العامة من النجاسة وأضافوا اليها ما يتصل ببحوثهم من هذه القواعد المنهجية كقولهم : الاصل في التنجيب الاستفهام أو الاصل في النهي طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء الخ . وفي البلاغة تصنيف كما في النحو وفقه اللغة وليس فيها كما ليس فيها تناقض . وفيها استغناء بالاصناف عن المفردات فالمشبه صنف مفرداته كل المشبهات فنستغني بهذا اللفظ عن كل مفردات أمثلته وفي البلاغة ما يخضع للقواعد وفيها ما لا يخضع كما سبق منه قليل . وإذا كان الأمر كذلك جاز لنا أن نقول ان البلاغة تقف باحدى رجليها في الصناعات وبرجلها الأخرى في المعارف وذلك شأن البلاغة فيما بعد السكاكي .

البلاغة دراسة العلاقة بين الأسلوب والمعنى ، فإذا كان الأسلوب على مستوى ما يعرض للجملة فذلك موضوع علم المعاني وإذا كان الأسلوب على مستوى ما يعرض للمفرد فذلك موضوع البيان وكل تغلب للأسلوب فهو ذو اثر في المعنى أو على الأصح يتم هذا التغلب تبعاً لمطالب المعنى المراد . فما هذا المعنى ؟ اذا صح أن تعرف المعنى بأنه العلاقة بين الرمز والدلول فان هذه العلاقة

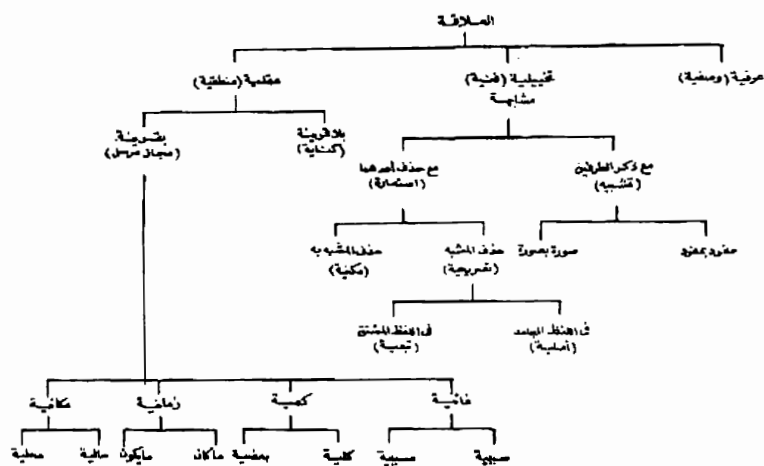


الاصطلاحي وكما في مجاز الحذف . وهذا النقل البياني في صورته الشاملة هو أقرب شيء الى ما فهمه أبو عبيدة بلفظ « المجاز » . ولعل مكان علم البيان من فقه اللغة كمكان علم المعاني من النحو فكلهما يبدأ من حيث ينتهي قريته ولكن الصورة النهائية لعلم البيان لم تكتل الا في جو النقد الادبي . ولقد عرف الغزويني البيان بأنه « علم يعرف به ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه » ولولا ان المعنى الوارد في عبارة « ايراد المعنى الواحد » هو معنى اللفظ المفرد وليس معنى النسبة لكان هذا التعريف احسن ما يعرف به « الاسلوب » . غير ان المقصود بالمعنى هنا كما تصرح به المتن هو المعنى الذي ينبغي على تصور مفرد وهذا ما يجري عليه العمل عند التطبيق . ذلك ان موضوع البيان هو « اللفظ العربي من حيث التفاوت في وضوح الدلالة بمد رعاية مطابقته لمقتضى الحال . وما دام المعنى البياني مفردا في طابعه فقد عدل البيانيون عن فهمهم لتشبيه التمثيل والتشبيه الضمني والاسمارة التمثيلية عن اعتبار الكلام لتصل المؤلف من عدد من الالفاظ الى اعتبار الصورة المفردة أو الحالة المفردة الحاصلة من التركيب وهما في نظرهم « تصور مفرد » أما المجاز العقلي فمعجا للبيانيين أن قبلوه في مباحثهم وانما اولى الاماكن به علم المعاني لانه اسناد من للاسناد وهو بحكم تعريفه : « اسناد الفعل أو ما في معناه الى غير ما هو له لعلاقة مع قرينه » ولعل الذي شفع له عند البيانيين هو طابع « النقل » ثم ما يصاحبه من علاقة وقرينة . وفيما يلي تصور للعلاقات البيانية للفظ المفرد ( انظر الشكل أعلى الصفحة التالية ) .

ومعنى هذا ان البيانيين وقد اسلموا الاحتمال بالعلاقة الطبيعية لعلم المعاني والبديع استحدثوا لانفسهم من الاستعمال الادبي للالفاظ علاقة اخرى سموها العلاقة الفنية أو علاقة المشابهة وعلاقات عقلية هي الزوم والفائية والحكمية والزمانية والمكانية ولقد نص البيانيون على ان العلاقة الوضعية (العرفية المطابقة التي باصل الوضع) لا يتطرق اليها التفاوت في الوضوح والخفاء لانها اما ان تكون معلومة فتتضح أو مجهولة فلا تتضح ولا فرصة هنا للزيادة أو النقص في اللفظ أو في المعنى لان الزيادة والنقص تثيران المعنى . فمن زيادة اللفظ أن نعد الى فعل مثل « كسر » مثلا فنضف عنه . ومن نقصانه أن نعد الى فعل مثل « انكسر » فنحذف منه حرف المطاوعة ولكن هل يزداد في المعنى أو ينقص فيه ؟ الجواب نعم ! فلو أخذ الفعل « كسر » مرة أخرى لوجدنا معناه مكونا مما يأتي :

مطلب يتخطى المعاني الوظيفية الى العلاقات الطبيعية والمعاني الدوقية والخلجات النفسية فيستريح به المرء من جفاف الصناعة ويسنروح به ندى التفوق ويوجد به الناظر مبررا للفصل بين علمي النحو والمعاني اللذين تشاركنا فيهما عدا ذلك . وهكذا نرى علم المعاني يكشف عن بعض الطموح للاتصال بالاعتبارات الجمالية الذي يمكن الكشف عنها في الحكاية Onomatopoea وتناثر الحروف والتأليف والتعقيد اللفظي والمعنوي وكل ذلك ينتهي الى العلاقة الطبيعية بين الرمز والمدلول . وهي علاقة تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة (٢١) وهي مما يشم ولا يفكر . ومن هذا القبيل ما ينسب من حسن للحنف أو الذكر أو الوصل أو الفصل الخ . ولقد عنى علماء المعاني بالعلاقة الذهنية بين الرمز ومدلوله في صورة الكلام عن القرائن الحالية ومقتضى للحال . وهكذا يكون علم المعاني قد اعتمد على العلاقات الثلاث بين الرمز ومدلوله . لعل من الظواهر الهامة جدا في ديناميكية الاستعمال اللفظي أمرين أحدهما يرجع الى النظام والآخر يرجع الى التوسع . فاما الذي يرجع الى النظام فهو تمدد المعنى للمعنى الواحد سواء على مستوى الصرف أو على مستوى المعجم . لاحظ مثلا أن « ما » تصلح نافية واستفهامية وزائدة وموصولة وشرطية ونكرة تامة ونكرة ناقصة وهلم جرا وكل ذلك داخل النظام ومن ثم ينتمي الى طبيعتها انصرفية والنحوية . وكذلك تجد وضرب على المستوى المعجمي يعتمد معناه بين : ضرب زيد عمرا وضرب الله مثلا وضرب له موعدا وضرب له قبة وضرب في الأرض وضرب خمسة في ستة الخ . فلا يتضح معنى « ما » ولا معنى « ضرب » الا في جملة تامة ويظل خارج الجملة متعلما أو محتسلا .

والامر الثاني وهو الذي يرجع الى التوسع هو النقل والمقصود نقل المبني عن معناه الاشهر الى معنى آخر ويكون ذلك ايضا على المستوى النحوي وعلى المستوى المعجمي فالنقل النحوي أشار اليه النحاة في باب أسماء الاعلام وفي باب التمييز ونحوها كما أشاروا اليه في انماط الجمل كاداء معنى الإنكار والجملة الاستفهامية ( اتنكر نعمة الله عليك ) والتقريرية ايضا . ( ألم يجدك يتيما فآوى ) وأما للنقل على مستوى المعجم فهو موضوع علم البيان . فلظاهرة النقل في البيان عدة مظاهر يستعمل فيها اللفظ المفرد بغير معناه الحقيقي كما ان اللفظ قد يعرض له ما يخصص دلالاته أو يصممها أو يغيرها كما في نقل المعنى اللفظي الى المعنى



١ - اصول الاشتقاق أو مساداته وهي الكاف والسين والراء وهي تفيد الحدث .

ب صيغة « فعل » بفتح الفاء والعين واللام وهي تفيد الزمن .

ج - تطلب الفعل للمفعول يقع به الكسر وهذا هو « التعدية » .

د - كون هذا المفعول مما يصح ان يقال فيه انه كسر فلا يقال مثلاً كسرت الثوب .

كل أولئك يعتبر من المكونات النحوية لمعنى « كسر » وهي عرصة للزيادة والنقص فقد بفر الزمن الى الاستقبال مع بقاء الصيغة على حالها لقصد الدعاء وقد تنعدم فكرة وقوع الحدث كان يكون « كسر » مثلاً نحوياً أو لفظاً محكياً وقد لا تتحقق التعدية ويكون عدم تحققها بحسب المفعول كان تقول : « كم حطم هذا الأحق وكم كسر » .

أما العنصر الأخير الذي تحت رقم ( د ) ، فهو يمثل ما يسمى قيود التوارد أو شروط التوارد الممجيبة لأن مفعول « كسر » ينبغي أن يكون من نوع ما يصدق عليه الكسر بأن يكون مصنوعاً من مادة حشة مثلاً . ومخالفة هذه القيود التي أطلقنا عليها « شروط التوارد » يخلف لنا ما يسمى « مفارقة مميجه » كالمفارقة بين « كسر » وبين « الثوب » . وما دعنا قد أوضحنا هذه المسألة على هذا النحو فإنه يجدر بنا أن نتكلم في مفهومين هامين من مفاهيم الجبان وهما « العلاقة » و « القرينة » . فاما العلاقة فقد اشترنا منذ قليل الى أن الأساليب البيانية

تجتاز المعنى العربي الوضعي المطابق الاصل وما يناسبه من علاقة عرفية بين الرمز والمذكول أو بعبارة أخرى بين اللفظ والمعنى وأن البيان قد استبدل بهذه العلاقة العرفية علاقة أخرى فنية هي المشابهة كما اختار علاقات أخرى عقلية كاللزم والغائية والكمية والزمانية والمكانية فإذا قلنا « العلاقة » فليس المقصود العلاقة العرفية وإنما المقصود العلاقة الفنية ( المشابهة ) أو العقلية ( اللزوم الخ ) وإذا قلنا : « القرينة » فالمقصود ما ذكرناه منذ قليل من « المسارقة الممجيبة » إذ لولا هذه المفارقة الممجيبة ما سهل على السامع أن يسارع الى الانخفاض عن العلاقة العرفية والى احلال علاقة أخرى بيانية محلها . فإذا نظرنا الى قوله تعالى : « أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى ، تبادر الى ذهننا المعنى في صورة « استبدلوا » الضلالة بالهدى ولم تأخذ لفظ « اشتروا » مأخذاً حرفياً يؤدي الى معناه العربي . ومعنى ذلك أننا أدركنا أن الآية تهدر العلاقة العرفية وتضع موضعها علاقة بيانية فنية يمكن تفسيرها بأن نقول : شبه مطلق الاستبدال بالشراء ثم حلف المشتبه ( مطلق الاستبدال ) وأقام المقسب به مقامه ثم اشتتر من الشراء « اشتروا » بمعنى « استبدلوا » . فإذا سئلنا عن القرينة هنا قلنا ان القرينة لفظية ويقول البعض انها هي لفظ الضلالة وأقول انها المفارقة الممجيبة بين « اشتروا » وبين « الضلالة » بدليل أن هذا البعض يفسر القرينة بقوله : « لأن الضلالة لا تشترى على الحقيقة » أو « لأن الضلالة ليست مما يشتري » . فانت ترى

كاستعمال لفظ « سواء » في قول الشاعر في  
خياط امور :

**خاط لي عمرو قباه**

**ليت عينيه سواه**

فلا تتمتع التسوية في الإبصار أو التسوية في  
العمى إلا بالقرينة ومع ذلك يظل أحد المعنيين  
أقرب من الآخر لأن اختيار عين الخياط للكلام  
يجعل التمني عليه أقرب من التمني له لأنه لو كان  
يريد التمني له لتخرج من تذكيره بالمعاهدة ولتمني  
له شيئا آخر .

٥ - القول بالموجب وهو أن تسمح كناية لتقلب  
معناها القريب بعيدا والبعيد قريبا كما في نحو  
قوله تعالى : « يقولون لئن رجعنا إلى المدينة  
ليخرجننا من الأذى » فقد أرادوا بالأذى  
أنفسهم وبالأذى المسلمين ولكن القرآن عكس  
عليهم ما أرادوا فقال : « ولله العزة ولرسوله  
والمؤمنين » فصق ما اشتمل عليه الكلام السابق  
ولكنه غير موضع العزة . وتجد مثل ذلك في  
قول الشاعر :

**ولألوا قد صفت منا قلوب**

**نعم صلقوا ولكن من وداى**

وهناك أيضا محور التوافق والتضاد وهو  
يتوزع عددا من المحسنات البديعية فمن التوافق  
الإصداق والمشاكلة والمزاوجة وحسن التعليل  
وتشابه الأطراف والسجع ومن التضاد الطباق  
والمقابلة والعكس والرجوع وتأكيد المدح بما  
يشبه الذم وتأكيد الذم بما يشبه المدح وكل ذلك  
محسنات معنوية .

كان ينبغي لكل ما سبق من المحاور والأبواب  
التي تقع في نطاق تقلب معنى اللفظ المفرد أن  
تحتل مكانها في حظيرة الدراسات البيانية وألا  
يهدمها البلاغيون السكايون في المحسنات البديعية  
أما ما يمد في البديع فهو محصور الترتيب  
والتشويش ويدور عليه اللف والنثر مرتباً  
ومشوشاً والإطراد والاستتيع وكذلك محصور  
الجمع والتفريق ويدور حوله الجمع وايفسا  
التفريق والتقسيم والتفريق والادماج ومرعاة  
النظير وهناك أخيراً محور الزيادة والنقص وربما  
دارت عليه المبالغة والتجريد .

لقد كانت البلاغة العربية سليمة للتقدم العربي  
ثم أصبحت واردة له بسبب ضعف النطق  
النقدى وبقيت البلاغة عيسر القرون في المنظر  
الذي يكشف به طلاب الأدب مواطن الجمال في  
النص . ولقد اتضح لنا في بداية الكلام عن

اذن أن القرينة هي المفارقة المعجمية بين اللفظين  
التوازيين . ويقال مثل ذلك في المجاز المرسل  
نحو : « واسأل القرية » الخ ولكن لا قرينة في  
في « آذانهم » و « غرست نخلة » ومجاز الحذف  
نحو : « واسأل القرية » الخ ولكن لا قرينة في  
الكناية لأن كلا المعنيين ( القريب والبعيد ) صالح  
أن يقصد .

نصل الآن إلى فكرة المحاور التي ترتكز عليها  
بعض التصنيفات البلاغية في البيان والبديع لندرى  
مقدار السداد في تصنيف مفهوماتهم وتوزيعها  
على هذين الفرعين من فروع البلاغة . فمن الواضح  
أن المحور الأكبر في الدراسات البيانية هو محور  
الحقيقة والمجاز وأن أحد طرفي هذا المحور وهو  
المجاز هو الذي يسم الدراسات البيانية ليشمل  
المجازين اللغوي والمرسل . وهناك محور القرب  
والبعد وهو المحور الذي يدور حوله عدد من  
الأبواب الموزعة بين البيان والبديع والتي تستحق  
جميعاً أن توضع في البيان ومن ذلك :

١ - الكناية ويمكن لكل من المعنيين ( القريب  
والبعيد ) فيها أن يكون مراداً .

٢ - التورية والمعنى القريب فيها أوضح من  
المعنى البعيد ولعل خفاء المعنى البعيد فيها  
ووضوحه بالضرورة في الكناية هو الفارق بينهما  
إلى جانب فارق آخر وهو أن التورية تنكّر على  
الجناس أو المشترك اللفظي بخلاف الكناية، أضف  
إلى ذلك ضرورة القرينة في التورية وعدم الحاجة  
إليها في الكناية .

٣ - الاستخدام حيث يمد معنى اللفظ قريبا  
ومرجع ضميره بعيداً كما في نحو : « لما افتتحت  
مصر القنات رمت بها أهداها » إذ يعود الضمير على  
قناة الرمح وفي هذا استعماله بالجناس أيضا .  
وإذا لم يكن الضمير هنا واجباً إلى قناة السويس  
وهي المذكورة في المثال على الحقيقة فإن الذي  
ربط بين الضمير وبينها إنما هو التطابق المعجمي  
الذي ينطوي عليه الجناس وذلك في غيبة التطابق  
الإشاري الذي يتحتم أن يكون بين الضمير ومرجعه  
وبيان ذلك أنك إذا قلت : « قتل الرجل الرجل »  
فبين « الرجل » و « الرجل » تطابق معجمي  
ولكننا لا ندري إن كان بينهما تطابق إشاري  
بمعنى إن الرجل الثاني هو الرجل الأول أو لم  
يكن فإن كان صحيح الإضمار قللت : « قتل الرجل  
نفسه » وإلا لما يصح الإضمار لأن الرجل الثاني  
غير الأول فلا يصلح الأول مرجعاً لضمير الثاني .  
ولكن الإضمار ساع في الاستخدام لورود الضمير  
في جملة غير الجملة التي فيها مجانس مرجعه .

٤ - التوجيه والإيهام وهو أن يحتمل اللفظ  
معنيين لا يتعين أحدهما إلا بقرينة حالمة وذلك

أساليب أيضا فقد يكون الأسلوب مسجوعا أو غير مسجوع مشتقلا على الطباق أو غير مشتقل الخ . لأن الأسلوب هو الاختيار الفردي للمتكلم أو الكاتب وهذا الاختيار يبدأ عند النقطة التي تقتنع فيها بأننا قد وفينا مطالب الصواب النحوي فإذا صح هذا فإن البلاغة في مجموعها تدور حول الأساليب .

وإذا صح في أذهاننا أن البلاغة دراسة الأساليب فإنها عندئذ تتناول جانباً من جوانب النقد الشكل الذي يشتمل على البلاغة والعروض وكل ما يبحث في شكل النص الأدبي كتصميم القصة ومجرى الحوار المسرحي والترقيم والإلقاء والتقطيع إلى فقرات Paragraphs والمبدء والختام الخ ولا تصلح البلاغة أن تكون كما كانت في الماضي منهاجاً متكاملًا لتناول النص بالنقد لأن النقد بصورته الحاضرة قد امتد حتى اتسع لحقائق علم الاجتماع وتنتائج علم النفس وثمرات الفلسفة واعتد على ركائز من فروع المصرفة المختلفة وليست البلاغة أكثر من لبنة في هذا البناء الشامخ .

البلاغة أنها تفت بأحدى رجليها في مفسر الصناعات وبرجلها الأخرى في حلبة المعارف ومن المسلم أن الذوق لا يقنن وأن معظم النقد تذوق وإذا كان الأمر كذلك فلا تصلح البلاغة منهاجاً نقدياً بسبب ارتباطها بالشكل اللغوي والتزامها بالقواعد .

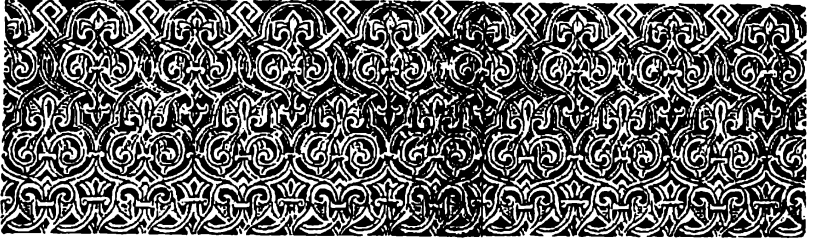
وهنا يرد علينا سؤال هام : إذا كنا نرى أن القدماء قد تجاوزوا الصواب في اعتيادهم على البلاغة في عملية النقد فإن نضع البلاغة في سياق فهمنا الإيستيمولوجي المعاصر ؟ والإجابة على هذا السؤال أن البلاغة حتى مع تفرعها إلى فروع ثلاثة مختلفة تعتبر منهاجاً موحداً يتجه إلى دراسة الأسلوب [Styletics] فالمعاني يبدأ موضوعه بالتفريق بين أسلوب الخبر والإنشاء ثم التفريق بين ضرب الخبر وأضرب الإنشاء ثم يدرس فيما بقي من موضوعه ظواهر أسلوبية كالفصل والوصل والحذف والإيجاز والأطناب الخ . والبيان يرى في الاستعمال الحقيقي أسلوباً يختلف عن الاستعمال المجازي ويفرق بين أنواع المجاز باعتبارها أساليب وكذلك بين المجازات والكنايات وأما للبديع فطرق التحسين عنده

## ■ هوامش

- (١١) الجزء الثاني ص ٣٣٤ تطبيق الدكتور عبد الحسيب النفل .
- (١٢) الاقتراح للسيوطي ٧٣ .
- (١٣) الخصائص لابن جني ٤٨/١ . الاقتراح للسيوطي ٤٦ .
- (١٤) الخصائص ١٦٣/١ .
- (١٥) البياض : البيان والبيان ٣٣٣/٣ بتحقيق السعدوني .
- (١٦) الاقتراح للسيوطي ٣٧ .
- (١٧) علوم البلاغة للراملي ٤٤ - ٤٥ .
- (١٨) الشعر والشعراء .
- (١٩) البديع ٢ - ٥ .
- (٢٠) سبق شرح معنى الصناعة .
- (٢١) النقد المنهجي عند العرب للندور ١٠٢ .

- (١) طبقات النحويين واللغويين للزبيدي : ٣٦ .
- (٢) في فهرست لابن النديم اشارات إلى علم كعب من كتاب المختصرات في ذلك الوقت للمكر .
- (٣) في نشر الاقتراح من روض في الاقتراح لابن الطيب اللامي الترمي : ص ٢٤ مطبوعة - المكتبة العامة بالرياض د ١٩٩٥ .
- (٤) الاعراب في جمل الاعراب لابن الأنباري . وكذلك ابن الطيب الترمي ٢٩٠ .
- (٥) الاصلاف لابن الأنباري لمسألة رقم ٤٠ ص ٣٠٠ .
- (٦) المرجع والصفة .
- (٧) الاقتراح للسيوطي ٣٨ .
- (٨) انظر : لغة اللغة - عل وإلى ١١٢ ودوايات في لغة اللغة لصبيح الصالح ١٠٩ .
- (٩) الفارابي : كتاب الحروف ١٤٧ .
- (١٠) الاصلاف لمسألة ٢٣ ص ١٨٦ ٣٦٧/٥٣ .
- ٥٨٨/٧٢ ، ٦٣٠/٨٧ .

# تراث الأدب الصوفي



رأى بعض النقاد فى الأدب الصوفى نتاجاً غنياً يفترق الى مقومات التعبير الفنى ، وعده بعضهم شيئاً لا يمت بصلة الى التجربة الانسانية سبب ما فيه من جنوح ميتافيزيقى . وتحت هذه الاعتبارات التى اخلت شكل احكام تعميمية عاجلة ببيان ان هذا الادب يعطل قدر غير قليل منه بمقومات الابداع الفنى ، وان مضمونه ليس فى كل الاحوال عارفاً ، اذ يظفر الدارس فيه بالتعبير عن تجارب واحوال ذاتية .

ونود قبل ان نعالج فى هذا البحث منجزات ذلك الادب ان نعرض لنشأة الفن فى تربة الدين ، وان نتعرف ما بين التجربة الفنية والتجربة الصوفية من تماثل . اما ان الدين قد احتضن منذ عهد بعيد ما انجزه الانسان من اشكال ثقافية فامر لا يحتاج الى مزيد برهان ، والتساؤل عن هذه النشأة يتصل من قريب بتراث الادب الصوفى باعتباره غير منبت عن التجربة الدينية .

ولكن ما مغزى ان ينشأ الفن ، وهو شكل من اشكال الثقافة ، لدى احضان الدين ؟ يفترض عند الاجابة عن هذا السؤال ان نتعرف انطولوجيا الثقافة القديمة من حيث تبدو مختلفة عن التركيب الانطولوجى للانسان المعاصر . لقد تشبثت الانطولوجيا القديمة



## ● تراث الأدب الصوفي

بالقسي ، ذلك الحي المحجل بالمعنى والساوى في طواهر الكون ، شبيها لم يثنأ منه ابعاد الجانب الالهى وفيه وحله كما فعلت الانطولوجيا المعاصرة في بقى المذاهب والتيارات . وظل الانسان وفيها لهذا المظهر الالهى في مراحل التطور الثلاث التى تشمل تعدد الآلهة والايمن بالاله الواحد ثم مرحلة التجريد الميتافيزيقى للافكار وتصورات ثيولوجية

وبلغت الصلة بين الفن والدين اوجها في آداب العصر الوسيط ، سواء فيما ابدع الادباء ، او فيما حاكوا من تماذج الادب اليونانى . وما لبثت هذه الصلة ان تراخت عندما صدعتهما ازمات الشهور الانسانى بظهور الثورة الرومانتيكية التى انجبت بالفنون والآداب صوب عموم انسانية خاصة ، تمثلت في التمرد الدينى ، وفي الشفط بالحرية التلقائية ، وازداد هذا التيار اندفاعا ليعبر عن بزوع ازمات جديدة في وعى الانسان .

تلك المرحلة من التسايرخ تنظم فكرة المحور منجزات فنية وفلسفية موجهة بقصد دينى ، نتعرف عليه في الكوميديا الالهية لدانتة ، وفي قصصة المراج ، وفي رسالة الغفران وتدور هذه الاعمال الادبية على التصورات الاخرية والعوالم غير المنظورة . وانما لنظير بهذا القصد كذلك في فنون التصوير والنحت في اوربا . ولعل نثال موسى وصورة مريم البتول ولوحة المسيح وتلاميذه ، والزخارف الاسلامية وفن الخط العربى الذى اتخذ من آيات القرآن وحدات تكوينية ، مما يقرب التصور الخاص بالقصد الفردى الذى يتحرك في اطار قصد عام . وكان مما شغل الوعى التاريخى لهذه المرحلة تاسيس البراهين الكوزمولوجيسية والانطولوجية على وجود الله ، تلك التى تظفر بها لدى توما الاكوينى وانسلم واسبينوزا ، ولدى متكلمي المسلمين وفلاسفتهم ذوى النزعات الجدلية وقد شغل الفكر الدينى والفلسفى آنذاك بالتقرب بين الفلسفة والوحى ، والملازمة بين النوس واللوجوس ، مفهوما بوصفة الكلمة الالهية .

ونلاحظ فيما يتعلق بالصلة بين التجربة الفنية والتجربة الدينية ، تماثلا يتبع غربا من تبادل الادوار بينهما . ومن اوجه هذا التماثل ارساء معرفة حسية *intuitive cognition* تكشف وتدمج وتجاوز الفوارق الدقيقة والحدود القاطعة .

والتجربة الصوفية والتجربة الفنية لا ينتميان لنسقين مختلفين تماما ، ففي كليهما انخراط في الوعى الذاتى الذى لا يفتأ اخذا في التمدد والتمدد والاتساع ، وفيهما تذبذبات للمألوف والمعتاد . وانتقال النفس من الانشاس فى الانسداد ، وتركيز الوعى وحفظه من أن يضلزل في الفراغ والبطالة . ويهدى هذا كله الى الاتفاق مع كولن ولسون في تقرير ما بين التصوف والشعر باعتباره شكلا لنيا من وشائج تحيل على العاطفة والوجدان ، وتشتمل في انطوائها على ازاحة

وينتمى تراث الأدب الصوفي بعد ان بلغ درجة النضج في الشكل وفي المضمون الى العصر الوسيط ومن ثم اشرب الطابع العام لذلك العصر ، وهو ما لا نخطئه في الادبين الاوربي والعربي اياهم تلك المرحلة التاريخية . وتؤكد هذه الحقيقة بمسدا تاريخيا لا نقصده به تصنيف الاحداث والوقائع في اطار السابق واللاحق ، وانما نهدف من وراء تأكيد هذا البعد ان لكل قطاع من التاريخ زمانية تتجاوز الترتيب والتسلسل ، الى هوموم وازمات خاصة بالوعى الذى يعايش مرحلة من هذه المراحل لكل مرحلة روحها وبنائها وابعادها الزمانى . وقد ينهار هذا البناء ليفسح مجالا لبناء جديد ، وقد يبقى من البناء المتصدع ما يمتد في تسيج طور تاريخى لاحق . واذا كنا نلاحظ بعض الفروق بين ثقافتين متعاصرتين ، فان وراء هذا التمايز روحا واحدة دعت كارل ياسبير *K. Jaspers*

الى ما وصفه بالحقيقة المحورية في التاريخ ، وهى التى طهرت فيها الثقافات العليا في مدد من الزمان متقاربة ، وسط مساحة جغرافية واسعة ومتباعدة ، وتمتد هذه الحقبه من القرن الثامن الى الرابع قبل الميلاد ، وفيها تشهد فجر الفلسفة والوعى الجمالى في اليونان وحركات الاصلاح الدينى التى قام بها الانبياء في فلسطين وفارس وانبثاق الثورات الدينية في الهند والصين (١) .

ان الحديث عن مدارج او محاور تاريخية بغضى الى تصور ان المحور التاريخى ينظم حركة الشعور الفردى من حيث تبدو موجهة بشعور عام ، مما يجعل لكل مدرج قصدا مميزا يتكشف في منجزاته الثقافية ويهيئ لهذا التصور على تراث الادب الصوفى بوصفه بضعة حية من ثقافة العصر الوسيط في الشرق والغرب على سواء . وقد كانت هذه الثقافة موجهة بقصد ميتافيزيقى وهوموم روحية وازمات دينية نتعرف عليها في فنون ذلك العصر وآدابه ومذاهبه الفلسفية ، وهى هوموم وازمات امتدت حتى عصر النهضة . وفي

ولكن الام تنزل هذه العرضية ؟ اليس في هذا التساؤل ما يردنا الى الاعتقاد في ان الفرق المفترضة قد تبدو في بعض الاحيان فارغة ومصطنعة ، بخاصة اذا تشبهنا بمقتضيات الوحدة بين التعبير والتصور ؟

منفل اذن ان نقطة الانطلاق في الادب الصوفي هو التصوف ذاته، مفهوم بوصفه موقفا من الوجود يشتمل عام ، ينحل في هذا الادب الى تعبير فني به مقوماته ومقتضياته . ان الشعر في جوهره بنية لغوية ذات تشبييل استعصى . محيط الحجاب عن الوجود والوجود في جملته بواسطة معرفة كشفية تنتهي في سلسلة متصلة من الحدود ، ان الشعر ينه لغوي توحد بين لغتين ، جزئية محلية تصوغ بها الجماعة التي ينتمي اليها الشاعر تراثها الثقافي ، وعالية عالية على الفصائل اللغوية ، يرسلها الملو بوصفه مطلق الوجود من حيث هو حقيقة حاضرة في كل مكان . يلتقط الشاعر هذه اللغة التي تحمل طابع الشفرة لتحوّل عنده الى ارسال جديد (٦) .

وهكذا نجد أنفسنا في الادب الصوفي بازاء الوحدة بين التعبير والموقف . ذلك ان الادب تعبير والتصوف موقف . وعلى هذا النحو تبدو التجربة الصوفية في بعدها الشعري انطلاقا من الموقف بكل ما فيه من خصائص ومقومات صوب التعبير الفني عن المحور الجوهرى في التصوف كما يتمثل في حضور الملو المكتشف في الطابع التاريخي الفريد للحظة . سواء تكشف على نحو روي أو آخر مادي . وعند هذا المستوى يلتقي الصوفي الشاعر والشاعر الصوفي ، ويتجهان الى التعبير عما اتار فيهما في ابان لحظة من لحظات الوعي دهشة كشفت لكليهما الحجاب عن حقيقة هذا الملو الحاضر .

وتشير الدراسة التاريخية الى أن الادب الصوفي تأخر طور نضجه واكتماله حتى القرن الثالث الهجري وما بعده ، ذلك أن الصوفية لم يشغلهم في القرنين الأول والثاني التعبير الفني عن تجاربهم بقدر ما شغلهم المصطلح اللفظي الذي يدلون به على احوال ومقامات وأذواق ، ووضع القواعد السلوكية التي تحقق للصوفي درجة الكمال الروحي .

وسوف يقتصر البحث على معالجة هذا الادب في شكله الشعري ، وبخاصة الغزليات والخمريات ووصف الطبيعة .

اما شعر الغزل ففتنني فيه كيف تأتي للصوفية رد المرأة بوصفها مضمون هذا الشعر الى اصلها النموذجي في اللاشعور الجماعي ، وهو رد ما كان لينشأ الا عن تحول في الموقف وفي الشعور . والشعور في هذه البنية علاقات بين الشاعر والأنثى من جهة ، وبين الأنثى والكل من جهة أخرى ، بوصف المرأة تجليا استيقيا في متواليات تجلياته أشرب طبيعة الجلية مبدع . وهكذا ينزل نظام العلاقات الى تركيب ثلاثي يضم الله والمرأة

الغنايات التي تميل الى التراكم حين نسبح للوعى ان يظل سلبيا مدة أطول مما ينبغي (٧) .

ومما يجمع بين التصوف والشعر ، انهما يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور . ويتضامنان في نسج متلاحم بحيث يتول الشعر الى فكر وينقلب الفكر الى شعور . وبعبارة أخرى نقول : اننا في التصوف وفي الفن على سواء نشعر بافكارنا ونفكر بشاعرنا . والفكر عمل هذا النحو مصطبغ بالشمسي والذاتي ، على نقبض الفكر في الاتجاهات الوضعية التجريبية ، لانه فكر موضوعي ولا شخصي .

وبعد الخيال علاقة جامعة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية ، اذ فيها يسيطر الخيال من حيث هو وسيط وعامل ادماج ، وسيط بين الحس والفهم ، وادماج من شأنه أن يدخل كثرة المظاهر في مركب واحد . والخيال على هذا النحو يحل مادته ليميد تنظيها بواسطة مادي . روحية ، ويهيئ بلغة حسية في التصوف وفي الشعر ، مفتحة على الانهائي . ان منطق الخيال ليكتشف عن نفسه في التجريتين على نحو ابداعي يتمثل في تنظيم التجربة وتحقيق الوحدة التي تنتظمها وتبلغ هذه الوحدة افقها الاعلى في لحظات نادرة ، وربما التقى الشاعر الصوفي والصوفي الشاعر على صعيد وحدة أخرى تطوع الى رؤية الكل عدل نحو تعذر معه الرد الى برهان منطقي . وتشيرا ما وصف كبار الشعراء والصوفية ومض شعورهم بهذه الوحدة ، واستهامة وعيهم بها في لحظات نادرة .

ومما يدل على احتفاء الصوفية بالخيال في نتاجهم الادبي وفي تأملاتهم ومنهجهم الرناني ، حديث محي الدين بن عربي عما سماه علم الخيال Science of Imagination بوصفه احد علوم المعرفة ، واعتباره الخيال صاحب الاكبر الذي تحمله على المعنى فيجسده في اي صورة شاء (٨) . ويذكرنا هذا الوصف بمصطلح الكيمياء العقلية mental chemistry ذلك الذي اطلق على الخيال ابان ازدهار النزعة الترابية في اوروبا في القرن الثامن عشر (٩) .

ان المعرفة التي يقدمها الخيال في التجربة الصوفية ، سواء تحولت الى تأمل خالص او ابداع فني ، تحيل على سياق ابداعي لم ترفض مصه النظرية التبرصية القول بان العالم كله تجليات في الخيال الالهى الرموز اليه عند ابن عربي بالصاء وبالنفس الرحاني من حيث هو واسطة بين الماهية الالهية البينية Divine essentia abscondita

وبين العالم بحسبانه تجليا للأشكال المتكررة (١٠) ويشير هذا السياق من البحث تساؤلا عن الفرق بين تجربة شمريّة ذات بعد صوفي وتجربة صوفية ذات بعد شمري . ذلك انه تساؤل ضروري تحدد الاجابة عنه طبيعة الادب الصوفي . وقد تمسنى جوهرية طرف في تبين الفرق مرضية الطرف الآخر

أسبق من الأدب الفارسي في التعبير عن الجانب الإلهي من التجربة الصوفية بشروة لغوية موروثة عن الغزل العذري، طائفة من الأشعار الصوفية إلى أبي القاسم الجنيدي وأبي بكر الشبلي وأبي منصور الحلاج وأبي المصنف أحمد بن سهل ابن عطاء . ولدى أولئك وغيرهم ظهرت بواكير الغزل الصوفي الذي أهاب الشعراء فيه بأنساض مستقرة من أساليب الغزل العذري في طبيعته الرومانسية . وأخذ هذا الضرب من الشعر ينمو ، وامتزج في مراحل تالية بأساليب وأنساض الم صوفية بها من شعر الغزل الصريح .

ويذهب أسحق بلايوس إلى أن الغزليات الصوفية الصريحة في مستوحاها الرمزي لها ما يناظرها في المسيحية والأفلاطونية المحدثة من حيث صدورهما عن نفسية الأناشيد الذي فر رمزيا في عصر آباء الكنيسة . ويذكر ديونيسيوس الأريوفاغي أناشيد شهوانية منسوبة إلى هوريديوس . وخلال الصور الوسطى كلها كتب الصوفية من أمثال سان برنار وجرسون رسائل في الحب صيغت في عبارات شهوانية شائكة ، وصور حسية ترمز إلى نار الحب الإلهي للنفسوس الكاملة (١٠) .

إن الإنسان يكاد يطمئن إلى أن المرأة في تراث الثقافة الإنسانية تكافئ معادلا رمزيا لموضوع ذي طبيعة محسوسة ، ارتفع في الوعي الإنساني إلى درجة من القداسة . وتؤكد الدراسة السببيولوجية هذه الحقيقة متمثلة في الربات الأسطورية من أمثال إيزيس وعشتار وأفروديت وفينوس ونماذج التي عدت في أشور وبابل ملكة الآلهة الرقيقة القدر ، وفي الأسرار الهرمسية التي قصت على أن تزواج الذكر والأنثى يتولد منه حجر الفلاسفة ، وفي اعتقاد الجاهليين أن الملائكة بنات الله ، وعن هذا المظهر الإلهي في الأنثى تعبر الشخصية السليمة مريم التي عدت وعاء الكلمة والحبكة والتقوى ، وشخصية فاطمة لدى الاسعاليين من الشيعة . وقد آلت الأنثى في الغزليات الصوفية إلى تنمية متضدية لهذه السلسلة المتصلة في الشعور الإنساني ، وإلى رمز للرجل الروحي الذي يحقق بالولادة المعنوية درجة تجل اقنوى ، إذ الولادة استقبال وإرسال ، وفعل صادر عن الأفعال .

وقد استوفى هذا البناء الرمزي شكله في القرن السادس الهجري لدى اثنين من كبار الصوفية المشهورين : عمر بن الفارض ٥٧٦ هـ : ٦٣٢ هـ / ١٢٣٥ م وحسين اللدين بن عربي ٥٦٠ هـ / ١١٦٥ م ١٢٤٠ م أما ابن الفارض فقد ارتبطت قصائده بالانشاد والسماع ، وهي تقراوح في ديوانه الذي شرحه البوريني شرحا لغويا بلغيا ، وعبد الغني النابلسي شرحا صوفيا ، بين أشعار تنبؤ عن استعراض المهارة والفن في التوشية البدئية ، وأشعار

والشاعر . وفي هذه البنية القابلة للتبادل تتجدد الرابطة ، فالحق رابطة بين المرأة والشاعر ، والمرأة رابطة بين الله والشاعر ، والشاعر رابطة بين الله والمرأة .

ويؤذن هذا التبادل النودي للعلاقات بأن شعر الغزل الصوفي يلفقه فهمته الفنية ودلالاته الرمزية في كل دراسة تتجه إلى الغزل والتفكيك ، وذلك إن السياق الرمزي للأشئ يفتني كلما تطلعت هذه الروابط ، وكلما أمعنا في المباحة بين المرأة وأصلها النموذجي الجماعي . إن الشاعر الصوفي لينفخ من روحه في المرأة فإذا هي في غسزه رمز الحكمة والحب ، وإذا جمالها رمز على جمال أكثر كلية وديمومة ، يعاينه الشاعر في المظهر الحسي العائلي ، ويصر به في رؤية وجدانية مشبوبة .

إن الدارس ليظفر ببواكير هذا الغزل في طائفة من أشعار العذريين في القرن الهجري الأول ، ومن عرفوا بالزهاد الأتقياء من أمثال عبد الرحمن بن أبي عمار السهمي بالقس ، وعروة بن أذينة ، ويحيى ابن مالك ، ويتبع ظهور هذه الطبقة المكانية المقارنة بين مسلكهم ومسلك العذريين من الشعراء (٧) وتقوم امكانية هذه المقارنة على ما بين المقسة في الحب ومسلك الزهد من تشابه ، فالعاشق المتعفف يضرب حول نفسه سياجا من الكف والتحرير الجنسي ، والزاهد يبالغ في رغبة الاقتناء والتسكع بموقف ينطوي على نبذ وحرمان ، وكلاهما يكشف عن علاقة متوترة بين ما يرغب فيه وما يخشاه ، وعن وضع مقاومة لما يستهوى ويؤوى .

وقد تم للصوفية في القرنين الثاني والثالث اختراع الجوانب الصوفية في شخصية قيس ، كما تتمثل في الجنون وتوهم العاطفة والاستغراق في الحب والذبول ، وصارت عبارته ، أنا ليل ، تمجدا رمزيا عند أبي منصور الحلاج ، وأدخل الصوفية في اختبار الجنون ما يدل على رصف حسه ورقة شعوره ، وأصبحت شخصية قيس قالباً مرنا للصوفية في أشعارهم وقصصهم ، وانتقلت على هذا النحو من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي (٨) .

ومن بين الدارسين يذهب هانز شيدر إلى أن الأدب الفارسي كان أسبق من الأدب العربي في أحداث هذا التأليف التركيبي بين الشعر الديني والشعر الندي ، بين الحب السماوي والحب الأرضي ، أو بتعبير يتصل بتاريخ الأساليب استخدام الأسلوب المكتمل التكوين للشعر الغرامي في التعبير عن الحب الإلهي . وزعم شيدر أن المؤسس الحقيقي لهذا الأسلوب هو شيخ خراسان أبو سعيد بن أبي الخير المتوفى سنة ٤٤٠ هـ / ١٠٤٨ م ، وأن المطار قد نبى هذا الأسلوب الجديد حتى صار ثروة مشتركة بين كل الشعراء الناطقين بالفارسية (٩) .

وفي ضوء ما ذهب إليه الدكتور غنيسي خلال يمكن أن نطمئن إلى أن شيدر لم يتحرر البقعة التاريخية . وما يؤكد أن الأدب العربي كان



السابق . وعن هذا الإيقاع الثنائي عبر الصوفية . مستميتين بتمييز بلاغي قديم بين الحقيقة والمجاز . فالجمال المطلق أو اللا متعين هو الحقيقي . وما عداه مجاز الى مظاهر متنوعة للجمال الاول في تجلياته .

وتبدو المرأة في هذا البناء تميّنا وتجليا للالهى يهينه ما يقوم به الوعى من رد ورفع للتعين الجزئى الدائر الى مستوى نموذجى اعل . ولا يخفى ما فى هذا البناء النظرى المرفائى . الذى تغفل فى التعبير الفنى لدى الصوفية من نزعة مثالية لها بواكيرها فى فلسفة افلاطون وفى الافلاطونية المحدقة ، وفى الملاحب التى تتخذ من التجربة الوجدانية الخاصة نقطة انطلاق .

ومن الغزليات الرمزية المصوغة بأساليب مستعارة من العذريين قول ابن الفارض :

أومض برق بالإبريق لاحا  
أم في وبي نجد أوى مصباحا  
أم تلك ليل العاصرية أسفرت  
ليلا فصيرت المساء صباحا  
يا راكب الوجناء ولّيت الردى  
ان جيت حزنا او طويت بطاحا  
وسلكت نعمان الأراك فلعج الى  
واد هناك عهدته فياحا

ويسير ابن الفارض عن الجمال المطلق والمقيد فى إطار المثالية الصوفية بقوله على نحو تقريرى مباشر ينطوى على نزعة تمليسية :

وصرح باطلاق الجمال ولا تقل  
بتقيده ميلا لزخرف زينة  
فكل مليح حسنه من جمالها  
معار له بل حسن كل مليحة  
بها فيس لبنى هام بل كل عاشق  
كمجنون ليل او كثير عزة  
وتظهر للمضائق في كل مظهر  
من اللبس في اشكال حسن بديعة  
ففى مرة لبنى واخرى بشينة  
واونة تدعى بعزة عزت  
وما القوم غيرى فى هواها وانما  
ظهرت لهم للبس فى كل هيئة  
ففى مرة فيسا واخرى كشرا  
واونة ابدو جميل بشينة

وبالرغم من خلو هذه الابيات من تومج الخيال فان فيها رمزية لا تستمد مكوّناتها من الصور بقدر ما تقترب قيمتها الرمزية من الموقف الصوفى ذاته وما يضم من اتحاد وشهود مستور بايهام وليس متى زال افضى الى استشفار الماضى بحيث يتقلب الشاعر متحدا بالمحبين الملوّين ومسقوّناتهم ومن غزليات ابن الفارض مينيشه المشهورة وفيها يقول :

ايرق بدا من جانب النور لامع  
أم أوتفتحت من وجه ليل البراقع

نتم عن وجدان مشبوب ورؤى صوفية للجمال الأتوى بوصفه تجليا لجمال مثال اعل .

ويكاد الدارس يشك فيما نسب فى مقدمة الديوان الى سبط الشاعر من أن ابن الفارض كان لا يعلى شعره الا بعد الصحو من حالات فناء قوى . لا يتعلق الشك بواقعية الفناء لانه ظاهرة يشترك فيها الصوفية وغيرهم من الفلاسفة الوجدانيين ، وانما مشار الشك تلك الحالة الشعرية المساوقة للصحو ، لانها كانت تفضى عند الشاعر الى قصائد يبدو أكثرها مصنوعا بحذق وبراعة لغوية تعتمد على الجناس المباشرة والمغزى أحيانا ، وعلى طرافة المقابلة ودقة التقسيم الداخلى . على أننا برغم هذا البهرج فى قصائده لا نفقد الاحساس بايقاعات تهيتها هذه التوشية . وقد كان ابن الفارض يتردد بين نمطين : نمط الشعر العذري ونمط البديع ، وبعبارة أخرى استغل الشاعر النمطية الثانية فى تشكيل النمطية الاولى .

وعلى هذا النحو يؤذن كثير من شعر ابن الفارض بتناقض طاهر بين التعبير الرمزي والتشبيث بان يتم هذا التعبير من خلال التركيب البديعية . ذلك ان البناء الرمزي للشعر يتصل بالخيال والنشاط الاستعماري والصور ، ويتأسس على منطق حدسي خاص بالوجدان ، أما البديع فأمر شكلي وهكذا تمثل التناقض قائما بين جوانبة الرمز وبرانية الزخرف .

ولقد أدرك الصوفية الفروق الجوهرية بين ما تمتوه بالعبارة والاشارة تارة ، وبالتصريح والتلويع أخرى . وفى هذا السياق يذكر أبو نصر السراج صاحب اللمع ان الاشارة ما يخفى على المتكلم ككشفه بالعبارة للطائفة معناه . ويقول الكاشاني ان فى الاشارة فهم معنى لا تعرفه العبارة ، فهي أبغ من العبارة فى تعريف المبهم ، لأن العبارة لباس المعنى ، فالمعنى المفهوم من العبارة مستور بها ، والمفهوم من الاشارة كالمنكشف المارى (١١) . وفى معنى التلويع والتصريح يقول ابن الفارض فى التائية :

وعنى بالتلويع يفهم ذاتى  
لحسنى عن التصريح للمتعت

ومهما يكشف التحليل عن الرمز الضمى فى القصيدة فسوف يبقى منه ما يمزج من الاراكه وما يتعذر على العقل بلوغه ، لأن الرمز على حد تيمير كارليل يكشف ويوجب فى آن واحد ، ويقاوم كل شرح أو ايضاح (١٢) .

وفى الغزليات الصوفية تعبير عن فلسفة وجدانية تتوى على ثنائية تقابل بين المطلق والمحدد ، والا متعين والمتعين . وفى اطار هذه الثنائية تتحرك نظريتهم الاستيعابية المسبوبة بطابع مثال . وأساسى هذه النظرية انطولوجى ، ذلك ان الوجود عندهم يحمل طابع الازدواج

وزاحمني عند استلامي أواس  
اتين ال التطواف معتجرات  
حسرت عن انوار الشمس وقلن لي  
تودع لموت النفس في اللحظات  
وكم قد قتلنا بالنصب من منى  
نفوسا آيات لدى الجمرات  
وفي سرحة الوادي وأعلام رامة  
وجمع وعند النفر من عرفات  
الم تدر ان الحسن يسلب من له  
عفاف فيلغى سائب الحسنات  
فمعدنا بعد الطواف بززم  
فدى القبة الوسطى لدى الصخرات  
هناك من فد شفه الوجد يشتفى  
بما شامه من نسوة عطرات  
إذا خفن اسدكن الشعور فهن من  
غداها في العف الظلمات

ان تنوير هذا النص وتفسيره كما يقول وات ،  
يرتبط بالنمو والتفتح الروحي موضوعا في سياق  
اللاهوت الجهادي للفكر السيكلوجي المعاصر ،  
كما يرتبط بقصائل ابن عربي الغنائية بوصفها  
تسجيلا لتجربته ، وبفهم هذه التجربة في سياق  
مصطلح حديث .

يقول وات ان هذه المقطوعة الغنائية تسجيل  
لرؤيا تركزت على تجربة حقيقية عند الكعبة ،  
وقد بدأ الشاعر طوافه بتقبيل الحجر الأسود  
واستلامه ، وكان ثم زحام جعل الشاعر يأخذ  
حذره من النسوة اللاتي تراجمن وتدافعن نحوه  
مرغيات خمرهن .

وعندها سفرن لتقبيل الحجر مس قلبه  
جماهن ، وجعل النسوة يتحدثن اليه ويحذرنه  
من خطر جماهن الذي اوردى برجال كثير ، ثم  
دعوه من بعد الى لقائهن لدى القبة الوسطى  
بعد انتهاء الطواف ، ووعده العزاء والسكوى  
بعد طول اشتياق .

ومزية النساء اول ما يجب اخذه في الاعتبار  
انهن اشكال نفسية او صور روحية باطنية  
Anime figures بالمعنى الذي قصده يونج .

وتوضح هذه الصورة الانثوية للنفس او الروح  
القوى الابداعية الكامنة في اللاشعور عند الرجل  
وعلى هذا النحو يبدو مظهر النسوة ودعوتهم  
الشاعر الى اللقاء مناسبة لترق ابداعى في الحياة  
الروحية ، اما الطواف فاشارة الى الارض المنسية  
التي ترمز للنفس ، هذا المظهر الاعلى لوجود  
الانسان الذي يبدو عبر الوعي متقنصا صوب  
التحقق .

ويربط ابن عربي تقبيل الحجر بقسم على  
الولاء . هـ . وهكذا يدرك ان وجوده الحق في ان  
يكون مكرسا ذلك انه من خلال شعوه باهمية  
الحج حقق بطريقة اتمل من ذى قبل امكانيات  
جديدة لتقدمه الروحي .

انار الفضا ضات وسلمى بلدى الفضا  
ام اتسعت عما حكتك المدامع  
وهل لملع الرعد الهتون بلملع  
وهل جادها صوب من الزن هامع  
وهل اردن ماء العذيب وحاجر  
جهارا وسر الليل بالصبح شائع  
وهل عذبات الرند يقطف نوورها  
وهل سلمت بالحجاز ايامع  
وهل قاصرات الطرف عين بالبح  
عل عهني المهود ام هو ضمايع  
وهل رفعت بالازمين قلائص  
وهل للقباب البيض فيها تلافح  
وهل سلمت سلمى على الحجر الذي  
به العهد والتفت عليه الاصابع  
وهل رضعت من لدى زمزم رضعة  
فلا حرمت يوما عليها المرافح  
لعل اصيحابي بمكة يبردوا  
بذكر سلمى ما تبج الاضالع

ان هذه النماذج الشعرية تحيل فيها ليل  
وسلمى على وجود يتردد في وعى الشاعر بين  
تحجب وانكشاف ، تحجب بالليل والبراق ،  
وانكشاف في البرق والنار والصبح . وهكذا  
تحتضن الدلالة الرمزية في المرأة الاطراف المتعاقبة  
فاذا الوجود المتلفع بالحجاب ساطع في وجدان  
الشاعر ، واذا المستور منكشف لا يدوم للشاعر  
شهوده الا لما بالبحر كالبرق في سرعة توجهه ،  
مما يثير في وعى الشاعر شغفا وترصصا بهذا  
الظهور .

ويذكر تساؤل الشاعر عما صير اليه مضينا  
امو وجه ليل السيم او البرق الساطع ، بتساؤل  
ابن عربي في قوله :

فايت ثاياها واومضى بارق  
فلم اد من شق الخناس منهما

ويلج ابن الفارض وغيره من شعراء الصوفية  
في غزلياتهم الرمزية على موروثات اسلوبية تتمثل  
في المزاج بين المرأة ومناسك الحج المختلفة ، مما  
يوحى بأن المرأة منك من مناسك الحج عند  
الصوفية ، وأنها على هذا النحو قد اشربت طبيعة  
مقدسة .

ولهذا الامتزاج بواكيره في شعر عمر بن ابي  
ربيعه ، غير ان الموقف وطبيعة التجربة الفنية  
مختلف في الحالتين .

وقد اتاحت هذه الغزليات المترجمة بطقوس  
الحج سبيلا لبعض الدارسين الغربيين ، فحللوا  
يحللون نماذج من هذه الأشعار مستعينين بالنهج  
السيكلوجي . وهذا ما نظهر به في تحليل  
مونتجمري وات Montgomery Watt  
قصيدة من قصائد ترجمان  
الاشواق لابن عربي يقول فيها :

الله للإنسان بوصفه تعبيراً عن حالة ثيوهانية  
للوعي المستعظم وفي وصف النظام يقول ابن عربي  
إنها بنت عذراء ، طفيلة هيلة ، تقيد النظر ، وتزين  
الحاضر ، وتحسين الناظر وتلقب بعين الشمس  
والبها ، من العابدات اعالمات ، السائحات الزاهدات  
.. ساحرة الطرف ، راقية الطرف ، ان اسهبت  
اقعبت ، وان اوجزت اعجزت .. اعجزت ..  
مستكنها جياذ وبيتها من العين السوداء ، ومن  
الصدر الفؤاد .. فكل اسم اذكره في هذا الجزء  
بحنها اكثري ، وكل دار اناديها فلادها اعني . ولم  
ازل في هذا الجزء على الايمان الى الواردات الالهية  
والتنزيلات الروحانية والمناسبات العلوية (١٤) .

ويبدو هذا الوصف مدخلاً لفهم شخصية  
النظام . يتيح لنا استبطان البناء الرمزي لقصائد  
الديوان ، وتمثل مذهب ابن عربي في الحب  
بوصفه نواة هذه الرمزية وأساس مذهبه  
العرفاني . ولسوف يتمثل ، اذا ما ادركنا تلويع  
ابن عربي للنظام ووصفها بأنها اشارة الى حكمة  
علوية مقدسة ، الكيفية التي تحول بها مظهرها  
المثالي . وقد استحوذ الخيال على الشاعر - الى  
رمز هو نتيجة لنور التجلي الذي يتكشف فيه بهد  
من ابعاد العلو (١٥) .

وفي وصف ابن عربي تلك الفتاة الآرية ما يوحي  
بالانسجام والبركة والبراءة ، انها النظام في  
تكامله وتوافقه والبركة التي تمثل رمزياً الارض  
التي لم يشقها زارع ولكنها برغم ذلك تنطوي  
على نمو وخصوبة . وعذرية النظام رمز وجود  
مطلق على امكاناته ، مفتوح صوب ذاته ، لا ياتي به  
افتقاص من خارج . وهي برغم عذريتها تلد  
الحب ، لانها تولده في قلب الشاعر . أما براءتها  
فرمز رشد طفولي بمارس بمعزل عن المار ب لعبة  
العشق مع شاعر صوفي في جعل منها داراً غلف  
به وجوده الروحي . ووصفها بأنها عين الشمس  
يوحي على نحو رمزي بوضاء الحكمة وسطوع  
آيتها الماسي لظلمة الحجاب ، ويمثل جمالاً عذرياً  
ثابت الطلعة ، أشكل غيابه على غير العرفاء ،  
بريثا لكنه حارق يتغلغل فؤاد العاشق من جواه  
بنتصيب .

وقد تحدث ابن عربي من خلال النظام  
عما وصفه بدين الحب في قوله :  
ومن عجب الأشياء طيب مرقع  
يشير بعناب ويومي باجفان  
ومرعا ما بين التراب والعشا  
ويا عجباً من روضة وسط نيران  
لقد صار قلبي قابلاً كل صورة  
لهجري للفران ودير لرهبان  
وبيت لاولان وكعبة طائف  
والواح توداة ومصطف قرآن  
ادين بدين الحب اني توجهت  
دكائه فالحب ديني وايماني

وقد افلحت هذه الامكانيات امامه وتقدمت  
نحوه في شكل نسوة ظهروا سافرات - ومما  
يدعم هذا التفسير ان ابن عربي اول في شرحه  
« ذخائر الاعلاق » الاوانس بالارواح الحالين من  
حول العرش . ويأتي بعد ذلك تحليل النسوة  
الذي يفسر بأنه صادر من اللاشعور لما ينطوي  
عليه الموقف من خطر .

ويرغم ان الاشكال او الصور النفسانية  
الباطنية تحذر الصوفي من النتائج المؤلة اذا ما  
استجاب لها . فانها تضرب للشاعر في صورة  
النسوة موعداً للقاء بالقرب من زمزم بوصفها  
- على حد تفسير ابن عربي - رمزا على الحياة  
الابدية لما في الماء من دلالة الحياة .

وتحدث ابن عربي في مقطوعته من الملتقى ، انه  
لدى القبة الوسطى لدى الصخرات . ولطابق  
هذه الصياغة ما يسميه يونج بالمرکز الوسط  
في الشخصية ، اذ قد يحدث ان يخص اللاشعور  
في الصور ، وعندئذ يتطلب هذا الوضع مركزاً  
جديداً بواسطة الشخصية الكلية  
personality وهذا المركز عند يونج وسط  
بين الشعور واللاشعور ، وهو اقرب ما يكون الى  
قبول الشاعر دعسوة النساء للقاء عند القبة  
الوسطى التي يفسرها ابن عربي في شرحه بأنها  
برزخ ، أي وسط بين طرفين . أما الصخرات  
على حد تأويله الرمزي فتعني الأجسام المحسوسة  
الحاملة للاستقاطات Projections واذ يرعى  
ابن عربي زمام الموعد يشعر بسلوان وعزاء ، مما  
يوذن بأن الحالة التي وصفها كانت سريعة  
التغلب والزوال .

ولسبب مجهول امتلات قلوب النسوة خوفاً  
فسره ابن عربي بالخوف على اطلاقهن من ان  
يتحدد بتولده في لاشكال . واراد النسوة من  
الشاعر ان يتحقق من انهن حجاب يخفي شيئاً  
أكثر شغافية ولطفاً ، وانفي بين الخوف الى ارخاء  
الشعور . وعندئذ ينبغي ان نفترض ان الشاعر  
لم يعد قادراً على تبين وجه او شكل لالتحاضن  
النسوة باردية الظلمات ، وبعبارة أخرى أدت هذه  
المرحلة من التجربة بالانتهاء ، وعلى الشاعر ان  
يواصل الطريق ولو كان ذلك دون أدنى نظير  
الى الجبال التي كان ذمية السلوان والشغاف (١٦) .

وتدل المقارنة بين أشعار ابن الفارض وأشعار  
ابن عربي في ديوانه الصغير على ان ابن الفارض  
لم يكن يعني في غزلياته أكثر مما يدل  
على ان المرأة عنده تمثل الى مطلق الانثى ، أما  
ابن عربي ، ذلك الشاعر الصوفي الأندلسي الجوال  
فقد حدثنا في مقدمة ديوانه عن فتاة فارسية  
متعربة لقيها في مكة ، هي « النظام » ابنة الشيخ  
زاهر بن رستم . وقد ألهمته تلك الفتاة العذراء  
قصائد ديوانه ترجمان الاشواق .

ولن يتأني لنا على حد ما يقول كوربان Corbin  
فهم هذه القصائد الا اذا وضعنا في الاعتبار تجل

وتحليل الشراح على هذا النحو شكل في جزء منه كبير .

ولا ينبغي ونحن نقرا هذه الشروح والتفاسير ان نقبلها برمتها او نرفضها برمتها ، وليس هذا الموقف توسطا او تلقيا ومصالحة بقدر ما هو دعوة الى معاودة النظر في هذه الشروح بوصفها ضروريا من التحليل الرمزي يطق بطقها وصيب .

ومن امثلة الاخطاء في هذه الشروح الخلط بين مفاهيم متباعدة كالكتابة والاشارة والرمز ، مع ما بينها من تفاوت واختلاف . وقد كان الشراح أقرب الى فهم الشعر الصوفي الى الكتابة منه الى مقومات التعبير الرمزي .

ولعل المصطلح الصوفي الذي اخذ يستقر منذ القرن الثاني جعل الشراح يطعنون الى تدوين تفاسير لهذا النوع من الشعر ، لا تكاد تخلو من التوقيف والرغبة في تزويد القارئ ببلوحة واسعة يهيب بها ويتلمس فيها ما اراد الشعراء من دلالات . ويمر الشراح فيما دونوا من رغبة في تصنيف معجم للكتابات الفصحى الصوفية واشاراته لا لرموزه التي يحاول البحث الحديث تنويرها والكشف عن دلالاتها المتنوعة .

وتبدو تلك الشروح محكومة بنزوع حاد الى فيلولوجية لا تخلو أحيانا برغم ذيلها من بعض التبصر .

ويتمثل القارئ في هذه الجهود التفسيرية عدولا في بعض الاحيان عن الدلالة الرمزية في الصور المحسوسة الى التفصيل بنزعة لفظية تقارن بين الحقيقة والجاز ، ان تروغ الى تداع مسوني وتكاد هذه الظاهرة تبسط نفسها على ما عرّف في الثقافة الإسلامية بعلم تعبير الرؤى .

ومن امثلة هذه الظاهرة في الشعر الصوفي ان يؤول ابن عربي في شرحه ديوانه « ترجمان الاشواق » أسماء الأعلام تأويلا ينم عن صنعة وتكلف واعتصاف ، فرامة ولبنى وليل وسليسي وعنان وابنة العراق وابن اليمن ثول كلها عنده الى تأويلات لاشان لها بطبيعة هذا الشعر ، فرامة دلالة على التقصد والطلب ، ولبنى هي اللبالة ، وليل اشارة الى الليل ، وسليسي كناية عن حالة سليمانية ، وعنان تأويلها علم باحكام الأمور السياسية .

وانما يصح مسار التفسير الرمزي للشعر لدى الفصاح منمنما يخلطون الرموز انطلاقا من الوعي الرمزي Symbolic Conscience ومثال ذلك ان تؤول الأديب لدى الشراح بوصفها طبيعة قابلة منفصلة ، وان تعبر الولادة عن مجرد الدلالة البيولوجية الى دلالة تكانيه توليد. العشق في الرجل ، وان تعتبر رمزا على جمال دائم متغير. يفتح فيه الشومر بواسطة الكشف بعدا من أبعاد

ومن غزليات ابن عربي الرمزية في ترجمان الاشواق قوله في النظام :

مرضى من مريضة الاجفان  
علاني بذكرها علاني  
بابي طفلة لعوب تهادي  
من بنات الغصور بين الفواني  
طلعت في العيان شمس فلما  
الفت اشرفت بافق جناني  
يا طولوا برامة دارسات  
كم دات من كواهب وحسان  
بابي ثم بي غزال ديب  
يرتعي بين اخسلي في امان  
قال شوقي لطفلة ذات نثر  
ونظام ومنبر وبيان  
من بنات الملوك من دار فرس  
من اجل البلاد من اصبهان  
لو ترانا برامة نتصلي  
اكؤسا للهوى بغير بنان  
لرايتم ما يلهب العقل فيه  
يمن والعراق معتقان

ان الشاعر يصف في محبوبته البهاء والنورانية والاشراق ويجعلنا نضع أيدينا على ما يضمه رمز الأنثى من مفارقة بين نسبة المحبوبة الى بنات الغصور ، مما يوحي بالاستتار والحجاب ، واشراقها في عيانه شمسا طالعة لا تقرب حتى تسلم في باطنه ، مما يمد دلالة على تمام الظهور وتشاكل هذه المفارقة من قبيل الرمز السراني الحكمة الالهية التي تظهر تارة وتختفي أخرى .

والى هذه الصفات المادية اضاف ابن عربي جمالا آخر رآه في فصاحة النظام وفي بلاغتها ومليكتها المتشكلة في عرشها ، واستعمار لمرشها الملكي صورة المنبر .

وفي الشرح الذي قيده ابن عربي على ديوانه نراه يفسر قوله :

طلعت في العيان شمس فلما  
الفت اشرفت بافق جناني

بجنوح الحكمة الالهية عن عالم الشهادة وطلوعها في عالم الغيب . وهذا تصنف في التأويل لأن الحقائق الزمانية والحكمة الالهية التجليية انما هي ثنات ذاتية باطنة واستيطان شخصي مستط على المحسوس في الخارج باعتبارها رموز التجل .

وهكذا يفتي سياق الحديث الى فحص مادون الشراح من تفسيرات على بعض النواوين الصوفية ، سواء كانتهم من الشعراء انفسهم او غيرهم من الذين يتناولون الشعر الصوفي ، لقد اخط الشراح يتعاملون دلالات ثابتة لا يخلو اكثرها من توقيف ويبحث عن التماسك بين لفة وهمية والطريق المجازية

والحق انه كلما اتجه الشعراء الى التعبير عن هذه الوحدة، وجدنا انفسنا امام نمطين من التعبير الشعري، النمط التجريبي، والنمط الوجداني التصوري. أما النمط الاول فيشكل انفصال تام بين الفكرة والعاطفة، وأما الثاني فيجسد فيه هذان العنصران ويتحول كل منهما الى الآخر منصهرين في البناء الشعري.

وفي ضوء التركيب الصوفي للعلاقة بين الله والطبيعة، نرى كيف آلت في تراثهم الادبي الى رمز حي على احتضان المتقابلات والنوأة الرمزية في هذا البناء هي الاله المحايث لا العالي، المتجلى لا المتعجب، والى هذه المحايثة رمز الصوفية بوحدة الفاعل تارة، ووحدة النفس أخرى، ومن الآليات الرقيقة التي تحقق وحدة التصور والوجدان في شعر الطبيعة قول عمر بن الغارضي:

تراه ان غاب عني كل جارحة  
في كل معنى لطيف رائق بهج  
في نفحة العود والنأي الرخيم اذا  
تأللا بين العان من الهزج  
وفي مساحد غزال الضمائل في  
برد الأصائل والأصباح في البلج  
وفي مساقط أنداء الفقام على  
بساط نود من الأزهار منتسج  
وفي مساحب اذبال النسيم اذا  
أهدى الى سحرا اطيب الأرج  
وفي التناهي لفر الكاس مرتشفا  
ريق الدماة في مستنزه فرج  
لم أدد ما غربة الأوطان وهو معي  
وخاطري أين كنا غير منزج

وتمثل هذه الأبيات غنائية صوفية مشوبة بطابع رومانسي يذكر بما نقرأ من اشعار لوردزورث وييتس ووليم بليك ونوفاليس وجسوته وولكه ورايندرانات طاغور، عبروا فيها عن هذا الشعور الوجداني المبالغت بأن الاشياء كلها حاضرة وماتلة وأن الله ذاته بات قريبا غير محتجب، وأن الطبيعة ليس لديها جمال أكثر مما تبديه، وأن الكل الانتماضي يفر الادراك والوجدان بمعرفة حسية لا سبيل للبرهان عليها، ان الشاعر في الأبيات السابقة قد حول ميتافيزيقا الوحدة في العرفانية الصوفية الى تجربة شعرية ناجحة، انه يرى الحقيقة بجوارحه التي صارت كلها عيونا تشاهد ويستشعرها في معيتها وتجليها في المشاهد التي تواتت في حركة شعرية متدفقة ولغضي هذه الصور المتلاصقة الى القول بأن الله ما دام متجليا وحاضرا فلا معنى للغربة عن الأوطان ان الشاعر الصوفي لا يصور الطبيعة من خارج لأنه يتأملها، ولا يصف مظاهرها الا باعتبارها تجليات لاله الحاضر الحايث، وهكذا تتسجم النظرة والابداء والفنى، والمقالة النهائية على

الملمح، ويعاين فيه جمالا دائما يفتح عليه الوعي الموحد بين المثالي والمادي، والأنتى على هذا النحو وسيط يتجلى فيه للانسان.

ويصح المسار الرمزي في هذه الشروح عندما تنص على ان معرفة المرأة من خلال عاطفة الحب حادية الى الله، وأنها تجسد للنفس وللحكمة، وتعين للنفس الأنتى الخالقة (١٦).

ويتخطب التفسير الرمزي لدى الشراح ويضل عن سواء سبيله عندما يشربون الرمز المفهوم البلاغي للكناية من حيث هي اثبات وتوكيد وإيجاب الصفة للشئ، بانتزاع شواهد على وجودها وعندما يحجرون متأثرين بوضع اصطلاحى على الدلالات في مساق الشعر على نحو يقضى بالغارضي الى تمثل معان أراد الشارح لها أن تكون قبلية وناتبة.

وقصائد ترجان الأشواق وغيره من الدواوين الصوفية تنقسم الى انواع ثلاثة: قصائد تبيد أكثر اتساقا مع المعنى الغزل المباشر، وهي قصائد اقتضى تأويلها على التفسير الصوفي قدرا من الاعتساف الذي يخرج المعنى عن طبيعته، وقصائد أخرى أكثر اتساقا مع التأويل الصوفي منها مع الغزل المباشر، وطائفة ثالثة يكاد يتوازن فيها الاتجاهان، فهي متسقة مع الغزل المباشر اتساقا مع التأويلات الصوفية على حد سواء (١٧).

هذا عن الغزليات الصوفية التي صيغت بلفظ تذكر القارىء بأشعار التروبادور. أما شعر الطبيعة فيبدو على وحدة الوجود والشهود، تلك التي تشكل واقعا نفسيا وروحيا يحدد المنظور الشعري الذي تشكل هذا الشعر من خلاله.

ولهذه الوحدة علاقة بذهب التجلي الالهي في اشكال الطبيعة المتنوعة، مما يؤذن بأن الله محدود من حيث التجلي بعد كل صورة. ولما كانت صور العالم لا تنضب ولا يحاط بها ولا يعلم حدود كل صورة منها، لذا يجعل حد الحق، لأن العلم بصور العالم محال، لأنها لا تنتهي (١٨). وهذا الذي يذكره ابن عربي نفهم منه أن الحد يؤذن بدخول هذه الحقيقة في نسيج الزمان والتاريخ، وهذا وجه يقابله لدى الصوفية وجه آخر يشول الى الالتجاء أو الاله العال المحتجب.

ولن يخلص لنا البناء الرمزي لقصائد الطبيعة الا اذا تمثلنا هذه الوحدة وجدانيا على نحو ماتمثلها الشعراء، لا على نحو ما تصوره العرفانيون في التجريدات النظرية العالية ولئن افضت العرفانية الصوفية الى ازدواجية في العلاقة بين الله والطبيعة لقد باتت عرفانيتها أميل الى الألووية المحايثة من حيث هي روح مبدع لصورة العالم. ويزيد الوجدان هذه العلاقة خصوصية دون أن يحدث تمازج أو كفا لاستشعار الشهود التبادلي، فالطبيعة في الاله، والاله في الطبيعة.

من الغراء لما فيها من ماعية سناقت في  
العرفاية الصوفية وضع الرجل .

ويبدو شعر الطبيعة لدى منصور الفرس غنيا  
بصور مشهورة في الأدب الفارسي ، تطالفا في  
الوردة التي هام البليل بها عشقا ، وفي الفراش  
المحترق بالنار ، وفي السرور والنيلوفر والبراعم  
الناعسة . ومن خلال الكيف الحسي لهذه الصور  
عبر الشعراء عن التحلي للمعاني في الطبيعة ، وعن  
اتحاد الجمال بالرحمة الخالقة .

وفي هذا السياق يقول عبد الرحمن الجامي  
٨٩٨ / ١٤٩٢ في قصته المنظومة : يوسف  
وزليخا ،

### انظر إلى الشقائق في الجبال

حين تجمل فصول الربيع  
كيف تشق وروها طريقا لها من تحت الصخور  
قامت في اليد تلك التفتة من الحسن الأزل  
فطرب خيمته خارج اللبس القيس  
فاثرت لهمة منه على الملك والملائكة  
ووقفت على الوردة من تلك اللمعة أضواء  
فسرت من الوردة إلى البليل حرفة الروح  
وانقلت خلود الشمع بقبس من تلك النار  
فاحترقت في كل ماوى منها مئات الفرائش (٢١)

ويشبه موقف الصوفية الوجداني من الطبيعة  
موقف الشعراء الرومانسيين الذين اتخلوا  
لضائهم موضوعات منتزعة من أشياء عينية  
محسوسة صارت عناوين لهذه القصائد . وكثيرا  
ما نقرأ في هذا الشعر قصائد في البلشون  
الليل والمندليب والبقرة وأزهار الليلك . وعمل  
هذا النحو نقرأ في شعر الطبيعة الصوفي قصائد  
كثيرة اتخذ الشعراء فيها من العمامة المطوقة  
موضوعا لهذه الأشعار على نحو يوحى بأنه أصبح  
موضوعا فنيا نموذجيا لهذا الشعر . له دلالاته  
الرمزية في تراث الثقافة المصرية القديمة ، وفي  
تراث المسيحية الروحية .

وقد عاود الصوفي تركيب هذه الصورة  
بدلالات رمزية متعددة ، فالحمامة المطوقة رمز على  
وارد من وادات التقديس ، ورمز الروح . وهي  
في هذه الأشعار مطوقة تيكى عندما تسبح ،  
وبكازها في هذا القيس رمز على حنين الروح إلى  
عالمها المطلق السراج ، على نحو يوحى بأن الرمز  
قد شكل داخل بناء خاص بالنزعة المشائية في  
تمييزها بين الحسني المثاليات والروحي النموذجي  
الباني . أما الطوق فرمز صاغه الصوفية بتأويل  
ليثاق الروبوبة المأخوذ على الأرواح في تشابها  
الأول .

إن القارئ يظفر بهذه الدلالات كلها في قصائد  
ابن الفارض وابن عربي والجيل والنابلسي وجلال  
الدين الرومي وناصر خسرو وفريد الدين العطار  
وفيها كتب الصوفية من رسائل صغيرة منسوبة  
إلى ابن سينا والغزالي ، وفي مطولة العطار الشعرية  
المعروفة بمنطق الطير .

حد تعبيري دى لأكروا هي في الصميم الهوية بين  
الوجدان والفعل بحيث يخلق الفكر ما يتسامحه  
ويتأمل ما يخلقه . والصوفي هو من يعتقد أنه يدرك  
الإله مباشرة ، ويشعر بالطين بالحدس الإلهي .  
ويجمع في عاطفة مهمة كل ما يشتهه الإنسان  
العادي إلى مشاعر محددة ومعرفة منطقية (١٩) ولم  
يفصل الصوفية بين المرأة والطبيعة ، ذلك لأن  
لمرأة نفسها طبيعة . وأحالوا في فهمها وتصورها  
على نسق وجداني أساسه الإسقاط ، وتصور  
الطبيعة بوصفها أنسانا كبيرا . أنها على حد  
وصف ابن عربي في وضع تمثيق كولي جامع بين  
الاحالة والاستحالة والفعل والانفعال ، وهي أم  
لأنها محل التحولات وتناجح العناصر الملقى إلى  
التوالد (٩١) .

ومن شعر الطبيعة قول ابن عربي مرواحا  
بين حالتين نفسيتين في وصف الإطلال وتماورها  
مظاهر متقلبة بين الرغد والنومة والأنس ، وبين  
الجمامة والخشونة والرحمة :

يا ظلا عند الأليل دارسا  
لاعبت فيه خردا أو انسا  
بالامس كان مؤنسا وضاحكا  
واليوم اضمي موحشا وعابسا  
نأوا ظلم أشعرهم وما دروا  
أن عليهم من ضميري حارسا  
حتى إذا حلوا بقلبي بلقح  
وخيموا وافتروا الطافسا  
عاد بهم رؤفا أغن يانسا  
من بعد ما قد كان قلرا يابسسا

ويهيئ هذا الأسلوب الذي استخدمه الشاعر  
في بنيتة النموذجية الموروثة المظهر الخارجي  
للأبيات . وهو مظهر مساق لماكن قرنتها على  
نحو غير صوفي كما لو كنا نقرأ وصفا لظلل في  
الشعر العربي ولكن طبيعة الموقف تجعلنا نضع  
هذا المظهر في إطار التجربة الخاصة بالشاعر .

إن هذا الظلل موضوع إسقاطات لأحوال  
نفسية متعارضة ، وهو لا يبدو في وضع انفصال  
عن الأوانس اللاتي يرمز الشاعر بهن دائما  
إلى النفوس أو الأرواح ، وبخبر يوحى يرمز بهن  
إلى أشكال وصور نفسية باطنة .  
واللامعة التي تحدث عنها توحى ببراعة القصد  
بتعبيره عن الأوانس بالاتي واختييم تمثيل  
رمزي لتعدد هذه الصور الروحية بواسطة فصل  
التجل بين القرب والبعد ، بين الانكشاف الذي  
يعني فتحة الأبدان على إمكاناته المتعددة والإحجاب  
الذي يؤول إلى كمن .

هذا إذا شئنا أن نرد دلالة الرمز وموضوعه  
إلى استبطان خاص بالشاعر ، ذلك أن تعبيره  
عن رحيل الأوانس بفعل مسند للواو في قوله  
« تأوا » يؤذن بتثني رمزي آخر لأرواح الكاملين

وفي هذه الرسائل صور الكتاب الطيور محقة في شكل اباييل . وهي اذ تسبح في جو السماء نجد في قطع ما يترضاها من بحار واودية وجبال ويهلك من الطير كثير ولا يبقى في نهاية الامر الا قلة تصل الى حظيرة القدس او الى الملك او ما نمته فريد الدين المطار بالنسبة مرغ . وهذه الصور كلها رموز على سلوك المشتاقين وسفرهم الى الوطن الاول ، وطمعهم ما يحول دون هذا الوطن من حظوظ وشواغل وعقبات (٢٢) .

ومن قبيل هذه الاشعار التي تدور على رمزية الطير المنقص قول جلال الدين الرومي ٦٧٢/ ١٢٧٣ :

لست من عالم الارض  
فقد صنع طائر حديقة ملكوتي فلصا لبضعة ايام  
فيا لطيف ذلك اليوم الذي فيه اطر حتى باب الحبيب  
عل امل ان اخلق بجناحي على عتبات ذلك الحى  
فمن ذلك الذي نصفى اذنى لاصواته  
واية كلمات وضعها على لساني  
الا تعبرني ما تلك الروح التي كالى لها  
سائس ؟  
انا لم ات هنا اختيارا ، فلاعد هناك عن  
الاختيار

وليحتملى الى موطنى من قدم بى الى هنا

والى هذا النمط التصويى الرموز تنتمى قصيدة ابن سينا ٤٢٩/٣٧٠ : ١٠٣٧/٩٨٠ المينية المشهورة التي تنم عن نزعة الافلوطينية المحدثة

كان الحماة المطوقة موضوع فى شغل الشعراء والكتاب منذ القرن الثالث الهجرى ، ونا حتى بلغ نصجه فى القرن الرابع وما بعده يدل على ذلك كتاب فقيه قرطبة ابي محمد على بن حزم المتوفى سنة ٤٥٦ هـ ١٠٦٣ م وهو المعروف بطوق الحماة فى الالفه والالف ، وفيه الم بامية الحب واصوله وانواع المحبين وطبقاتهم . اما الصوفية فقد تناولوا هذا الموضوع من خلال تركيب رمزي للنوستالجيا Nostalgia . ذلك ان الخبز الى الوطن عندهم ينطوى على شوق عادم الى البدء والاصل . وعلى هذا النحو حطم الصوفية مفهوم الوطن فى طابعه الجغرافى والقومى .

ويستشف انقارى من شعر الطبيعة الصوفى شعورا بوحدة شاملة تضم الكائنات جميعها فى نسج متلاحم ، وهو شعور لا يتحقق الا فى لحظات لادرة يلتصقها الصوفى ويعولها الى شعر رمزي يعبر فيه عن تجلي الالهية المحيطة . ومن هذا الشعر تعلم كيف نستأيل ما ترسل الطبيعية من شفرات ولغة مضممة بالرموز ، وكيف يتأتى للوعى الانسانى المعاصر ان يوجه الى

الانطولوجيا القديمة فى تشبها بالقدس وعنها عليه بشف واصرار ، وكيف يتصل بالطبيعة فى ينبوعها الخمر . بالاسرار والشاعرية ، وفى مجال الحريات الصوفية نلاحظ انها لم تبدا من فراغ خالص وانما استلهمت تراثا هائلا من الشعر الخمرى ، وتحوّلت الخمر باكسیر التجربة الصوفية الى رمز لحالة الوجد . وقد بدأت بوأكر هذا التحول فى القرن الثمانى ، يدل على ذلك دوران المصطلحات الخاصة بالسکر والصحو بين متصوفة الطبقة الاولى كيجيى بن معاذ الرازى ٨٧٤/٢٥٨ وابى يزيد البسطامى ٨٧٧/٢٦١ .

وتطالما لغة الخمرين الشعرية المشوبة بالرمز فى ابيات لابي منصور الحلاج رواها عنه ابو الحسين الحلوانى اذ قال : حضرت الحلاج يوم وقته فأتى به مسلسلا مقيدا وهو يضحك ويقول :

لديمى غير منسوب الى شىء من الخفيف  
دعاني ثم حياني ككل الفصيف بالضيف  
فلما دارت الكاس دعا بالنسج والسيف  
كلما من يشرب الراح مع التنين فى الصيف (١٣)

لقد افاد الصوفية من شعر الخمر والموا منه بصطلاحين يسيطر عليهما طابع التقابل الوجداني فعندهم ان السكر يقابله الصحو كما ان البسط يقابله القبض (٢٤) .

ومى تحليل الصوفية للوجد الذى رمزوا اليه بالسکر نتبين استنواذ ضرب من الالاقوليسية اذا ما ولج الصوفى فى ليل الوجد، وشعورا بضطة نفسية عميقة وفرح وسرور غامرين . وتقضى هذه الانفعالات الى وضع تهتز فيه النفس وتنشيط قواها تضاعفا غير مألوف بحيث يتعدى عليها ان تركز الى السكون وان تكبت ما تجيش به من حركة وتوتر .

وبهذا الوجد المسكر يدالج الصوفى فى نشوة لا حدود لها ، ولتبسط اسراره فيبوح بهذا الوجد . وربما دفع حياته ثمنا لشطحه وجراته الروحية .

وقد وصف برجسون فى تحليل هذه الظاهرة التي تكاد تكون عامة بين المتصوفة والفلاسفة الوجدانيين ، تيار الفرح الغامر ، ووثية الحب الذى اتسع حتى شمل كل الاشياء ، والرغبة الجسور فى الاتحاد ، محيلا فى تحليله طر احتراز النفس واستسلامها للتيار الذى انساب فى داخلها ، وشعورها بالحضور الالهى المنبع على الاشراف ، وتحقيق ما وصفه القديس يوحنا الصليبيى بالليله الظلمة للروح .

ومن ثم كانوا يقدمون رموزهم الشعرية من خلال حسن تاريخي متحول بواسطة ما للسياق من خصوصية تثول إلى سمات عرفانية ، من أجل المزج والفناء عسلي القرباب والكروم الدنان بواسطة قيمة رمزية .

وفي أبيات أبي مدين من هذا المورد الصرافة والمزج والفناء على الشسراب والكروم والدنان ودوران الأفنداح والسناء واللطانة والتمتيق . ورغم هذا المعجم أضاف الصوفية إلى خبراتهم ما يند عن المورد ، فأنفردوا بخصر لم تقتصر من الكرم ، ولم تقم في دنان ، وتلك خسر لم تعدها عند الأعشى والوليد بن يزيد وابن هرمة وأبي الهندي وأبي نواس ، مما يدعى بأن أبا مدين قد خرج بها مخرج الرمز على المحبة المطلقة من الحدود والتعينات .

وفي هذا السياق الشديد الخروصية يتشكل المورد أيضا على نحو رمزي . وهذا ما نجاه في خمرية ابن الفارض المشهورة إذ يقول :

ثرينا على ذكر الحبيب مدامسة  
سكننا بها من قبل أن يخلق الكرم  
لها البدر كاس وهي شمس يدورها  
هلال وكم يبدو إذا مزجت نجم  
ولولا شداها ما اهتديت لعانها  
ولولا سناها ما تصورها الوهم  
ولم يبق منها العهر غير حشاشه  
كان خلاها في صدور النهرى كتم  
ومن بين احشاء الدنان تصاعدت  
ولم يبق منها في الحقيقة الا اسم

وكما وقعنا في خمرية أبي مدين على معجم يضم كفيات خاصة بهذه الخمر الرمزية ، فإن هذا المعجم يتحقق في قصيدة ابن الفارض ، فخرته قديمة متجردة من كثافة العناصر ، لا يسكنها الوهم ولا يكيفها التصور :

يقولون لي صفها فانت بوصفها  
خير ، اجل عندى بوصفها علم  
صفاء ولا ماء ، ولطف ولا هوى  
ونود ولا ناز ، ودوح ولا جسم  
وهامت بها روحي بحيث تمازجا  
خطا ولا جرم تغلله جرم  
فطر ولا كرم ، وأدم لي في  
وكرم ولا عهر ، ولي أمها ام

وهكذا لم يبق من الخمر في شعر الصوفية إلا اسمها وما توحى به من لشوة قلوبها الشعراء بالحوال الوجد الإلهي ، مما يدل على الكيفية التي تم بواسطتها تحول الموضوع إلى رمز شعري فيه ما في رموز الشعر من إحالة موحدة بين الحصى والمثالي ، بين المساك والروحي . بين المينى في وقائعه والمجرد في تعالیه أن هذه الخمر في طابعها الحصى المباشر تجاوز المعطى المادى إلى

وتحدثت برجسون في وصف هذا الوجد عن تيار هابط ينساب في أعماق الصوفي ويريد أن يجارزه ليكتسح الآخرين . وعما يساوق هذا الوجد من أعراض مرضية أحيانا ، مؤكدا صعوبة التمييز بين غير العادى والمرضى ، وأن مشابقتها للحالات المرضية بل ومشاركتها فيها أحيانا ، يتأتى فهمه إذا فكرنا في الانقلاب العنيف الذى يقتضيه الانتقال من السكونى إلى الحركى . ومن المفسلق إلى المفتوح ، ومن الحياة المادية إلى الحياة الصوفية (٢٥) .

ويذهب بعض الباحثين إلى أن الصوفية المسلمين الموالى في هذا السياق بلغة أسلافهم من المسيحيين وغير المسيحيين ، إذ كثيرا ما قورن الوجد الصوفي بحالة السكر منذ عصر فيلون السكندري Philo of Alexandria أما الإباحيون فقد انكسرت على لغتهم معاقرة الخمر ، على نحو لا يصدق على الصوفية الذين تشبثوا بأساليب الزهد والتطهر الروحي (٢٦) .

ومما يقد هذا الرأى أن يقال أن استقراء الأدبائن المختلفة يؤكد أن هذه الظواهر والأحوال الروحية كالوجد والفناء والاتحاد ، تجارب عالمية يتبين عند تناولها أن ترد إلى نظائر وأشياء ، وأن تدرس بمعزل عن تلم به وعن جلسته ودينه . ومن ثم لا مجال للقول بأن الصوفية المسلمين تأثروا في خبراتهم الرمزية بلغة المسيحيين أو غير المسيحيين ، لأنهم إنما الموالى من تراث الشعر العربى بأساليب مكتملة التكوين خاصة بشعر الخمر .

ولا تكاد نظفر في البواكير الأولى بخمريات مطولة ، لأنها إنما ظهرت في زمن متأخر يرجع إلى القرن السادس . ومن هذه الخمريات قول أبي مدين التلمساني ٥١٤ - ٥٩٤ : ١١٢٠ : ١١٩٧ :

أدركنا لنا صرفا ودع مزجها عشا  
فتحن أناس لا نرى المزج مذ كنا  
وحن كنا فالوقت قد طاب باسمها  
لأننا إليها قد رجلنا بها عشا  
هى الخمر لم تعرف بكرم يفضها  
ولم يجلها راح ولم تعرف الدنيا  
مشبعة يكسو الوجود جمالها  
وفي كل شيء من لطافتها معنى  
حضرنا ففينا عند دور كؤوسها  
وعدا كانا لا حضرنا ولا فينا

لها القلم المعطى الذى شغقت به  
بقلع غدا يفتى الزمان ولا يفتى

لقد ألم أبو مدين في هذه الأبيات بمرات الشعر الخمرى الذى كان قد بلغ من الناحية الفنية طور الاكتمال ، مثلما ألم الشعراء من قبل بمرات الشعر الغرامى . وتدل هذه الملاحظة على أن الشعر الصوفى في أغلبه لم يكن بسبيل تنبيح للشعراء أن يبدعوا رموزا جديدة مبتكرة ، ذلك أن الشعراء مولوا على المورد من الانباط الإسطورية المستقرة



وطابع الحوار . أما المكان فنتمتله في حديثه عن الخربيات التي تشبه أن تكون حانات للشاريين بقبع في كل ركن منها نديمان يتبادلان الانخاب في حين يدور الساقى على الشرب متزعا ما فرغ من الاقداح . وقد جعل المغنى يجس أوتار عسوده فتنتبع الحون تشجى الذين استخفهم الشراب . وتماثل هذه الصور من الوجهة الرمزية مجتمع التصوفة في الخناقات ، إذ يذكرون فيتواجدون ويظالمنا الحسوار في البيت الأول ، وينمو حتى يستغرق الأبيات كلها ، ويدور هذا الحوار بين مثل ومجنون ، وكلاهما رمز على ما يسمى بانزلاق العقل في بحران النشوة والبسط والوجد الإلهي ، ذلك أن التوافق والمجنون حالتان يسقط بسببهما الفهم والتعلق وقانون النهار ، من أجل أن يسود وجدان الليل المقعم بالقرينة والأسرار .

وفي هذه المحاورات يلتصم السكران من الساقى ألا يدع ذرة من عقل لدى من يعرجون إلى الخربيات ، وليس هذا الساقى سوى رمز المرشد المتأله الذي يدير شراب الوجد الإلهي المسكر فيتجاوز بالسالكين أفق العقل والتعليل المنطقي إلى وصيد الوجدان الغامر والماطفة المشبوبة . وهذا المرشد المتأله هو شيخ الشاعر وأستاذه الروحي « شمس تبريز » .

انه يبادر لتلميذه بشراب يفيبه عن الحظوظ العاجلة ، وبمنظرة تخبئ ماثات المنازل وحدائق الورد . ويستمر الحوار في آخر القصيدة بين الشاعر ونفسه الآخلة في الوجد المغضى إلى الفرح والغبية والفناء .

ويهدينا قوله في البيت الأخير على لسان النفس لقد فقدت رأسى وتاج رأسى في منزل صاحب الحان إلى لباب الرمز الخمرى في شعر الصوفية . إذ يرمز فقدان الرأس والتاج الذي يأتلق فوقها إلى أن الصوفي لا يحقق الوجد حتى يسكر منتشيا بالله بحيث ينخس العقل ورسيمر الوجدان بوصفه أداة وبينه ، أداة المعرفة الصوفية ، والبيئة الشاهدة عليه .

وإذا نحن استهدينا بلفة برجسون في تحليل الوجد الذي عبر عنه الصوفية في شعرهم يرمز الخمر ، قلنا معه ، مهيئين : رضية روحية ، أن النفس حين تهتز في أعماقها بالتيار الذي يجريها تكف هي أن تدور على ذاتها باقلاها لحظة من القانون الذي يربد للنوع والفرد أن يحدد كل منهما الآخر دورانيا .

انها تتوقف كأن صوتا يدعوها ، ثم تتسسلم للتيار يحملها ويضي بها قلما . انها لا تدرك التواء التي تحركها ادراكا مباشرا ، ولكنها تحس بوجودها الماضى أو تستشبه في رؤية رمزية . وعند ذلك يغمرها فيض من فرح :

وجد تفرق فيه ، أو بهجة تمنائها ، فتشمر ان الله حاضر وأنها فيه . لقد أبلج الصبح

رسيد مثالي ينعكس على وصف الخمر بالوجد من كثافة الأشياء ، ويتقوم بواسطة التقابل بين خمر بلا كرم وكرم بلا خمر ، وهو تقابل يمكن فهمه رمزيا بوصفه تعبيرا عن الله والعالم ، فكانه قال : الله ولا عالم ، وعالم ولا الله ، ذلك لأن الامكان المرموز إليه بالكرم معلوم بعصمه الاصلى وليس الوجود الظاهر عليه الا وجود الحق ، وتارة لا يشهد الا الخلق باعتبار واحدة الوجود (٢٧) .

ويختتم ابن الفارض خمرته بأبيات تراكب لفة الخمرين في طابعا الحسى ، مهييا في رمزيتها بلفة لا يكشف ظاهرها بقدر ما ينفى :

وقالوا شربت الالم ، كلا ، وانما شربت أتى في تركها عندي الالم

هنيئا لأهل الدبر كم سكروا بها وما شربوا منها ولكنهم هموا

عليك بها صرفا وإن شئت مزجها

فعلك عن ظلم الحبيب هو الظلم

وفي سكرة منها ولو عمر ساعة

تري الدهر عبدا طالما ولك الحكم

فلا عيش في الدنيا لمن عاش صاحيا ومن لم يمت سكرها بها فاته الحزم

على نفسه فليبك من ضاع عمره

وليس له فيها نصيب ولا سهم

ولما كانت الخمر في شعر الصوفية تلويحا

إلى معان تدور على الحب والعرفان ووصف أحوال

الوجد الروحي فانها تبدو بنية رمزية فيها مافى

الرموز الشعرية من انقسام متحد وانشقاق متآلف

يضاف بين الحس والمغنى ويؤلف بين الكيف

الحسى للصورة وما يجاوزه صوب حقيقة أكثر

كلية وشمولا .

ومن هذا الشعر الخمرى قول جلال الدين

الرومى :

أنت نعل وأنا مجنون فمن الذى يقودنا إلى المنزل

في المدينة لا أبى شخصا صاحبا من المسكر

حبيبى هلم إلى الخربيات حتى ترى لذة الروح

في كل زمن شخص نعل ، يده في يد نجيبي

والراس معريد من ذلك الساقى بالكأس الإلهية

لقد خرجت من المنزل فبادرنى هو بالسسكر

وكل نظرتنه تخبئ . ورأسها ماثات المنازل وحدائق

الورد .

قلت من أين أنت أينها النفس ؟

فهزأت قائلة : شطرى ما وطن وشطرى روح وقلب

شطرى من شط المحيط والباقي الجوهرة الفريدة

فلقلت لها : لم أعد أعرف قريبا لى من غريب

لقد فلتت رأسى وتاج رأسى في منزل صاحب الحان

وفي قصيدة الرومى معجم فنى يستقى دلالاته الرموزة من الصور التي يسودها طابع المكان

التأملية ، عبروا فيها عن رفض ثائر أو اذعان مستسلم أو تردد ميتافيزيقي دفعت إليه الرغبة في الحرية التلقائية أو قلق وتسائل عن الغاية والمصير . وتتلو هذه الخطرات إلى جملة من المواقف . شغل الشعر الرومانسي بالتصوير عنها بسبب ما في طبيعته من غنائية تستند مقوماتها من رغبة الإنسان في تأكيد الذات واقتحام المجهول ، ومن تردده بين عظمتها ونقصه ، بين قوته وضعفه ، بين ما يهيب به إلى السماء وما يشده إلى الأرض . وفي بعض قصائد صلاح عبد النبور وأدونيس ومحمود حسن إسماعيل صياغة لرموز شعرية قد تبدو في قراءة ثانية كاشفة عن أبعاد صوفية ، وهي رموز استحدثتها هؤلاء الشعراء فلم يصوغوها على غرار الرموز العرفانية الموروثة ، وإنما تشكلت هذه الرمزية الصوفية انطلاقاً من هموم الإنسان المعاصر وأزماته ، ودارت في جوارحه على الرحلة والاختراب والسفر والقلق واللال والحزن الذي ينبسق كالنباتات الصافية التي يؤذن عدوه سطوتها بأعناق بميعة .

ولهذا الاتجاه ما يماثله في الشعر الأوروبي الحديث على نحو ما نجد في قصائد أربعماء الرماد لالوت وإن بدت رموزهم محددة بمفاهيم العقيدة المسيحية ، وفي بعض أشعار بودلير لاتعدم تصوفاً من نوع شديد الخصوصية قوامه تصرية الإنسان وكشف سوته ووصفه في مسالكه وسود نينه ، ذلك أنه كلما زاد الاستشمار بالنقص الانساني ، زاد الاحساس بالحاجة إلى الكمال الإلهي .

إن هذا البعد الصوفي في بعض التجارب الشعرية سيظل في كل المصور تعبيراً عن توق الإنسان إلى التوازن والفضيلة والتحرر من كل ما يحول دون أن يلهب في حقيقته ، وتوداد حاجة الشعراء إلى هذا البعد كلما جثم عليه ما في المدنية والطوح الزائف من غرور وشقاء .

فزالت المشكلات ، وتبددت الظلمات ، وإنه الاشراف (٢٨) .

وخلاصة ما يقال في هذا البحث أن الرمزية التي طالعنا في تراث الأدب الصوفي ، رمزية عرفانية ذات سياق تاريخي متميز ، تأتي للشعراء أن يعبروا عنها بأنماط أسلوبية متوارثة ، أعيد في هذا الأدب تشكيلها وفق البناء الرمزي المسقط وعلى هذا النحو صارت للبراة والطبيعة والخمر رموزاً على الإله المتجلى ووحدة الوجود المحيطة والانفراج الماطفي الذي تتفتح عليه الروح بضرب من التشوة والوجد .

ولا يكفي أن يكون المرء عليماً بما ينطوي عليه التصوف من دلالات عرفانية لكي يكون شاعراً صوفياً ذلك أنه يوقوف على دقائق التصوف النظرية يمكن أن يكون صوفياً شاعراً ، ويبنى بعد ذلك أن يقبس النقد تجربته الفنية بقياس الوحدة الدينامية التي تربط بين نسق العواطف ونسق الأفكار .

ولا يتألى للدارس أن يزعم أن الشعر الصوفي كله بسبيل هذه الوحدة ، فمنه قدر غير قليل غلب فيه البناء العرفاني النظري على مقومات التعبير الفني ، فجاء شعراً منظوماً يتم عن فشل في حال دون تحقيق الوحدة التبادلية .

ولنا أن نتساءل الآن عن حدود التجربة الشعرية المعاصرة في بعدها الصوفي ، وعمّا إذا كانت امتداداً لهذا التراث ، أو ابتداءاً أسلوبياً جديداً في شكله وفي مضمراته ؟

والحق أن الشعر الصوفي الحديث لم يأخذ شكله المكتمل إلا في أواخر هذا القرن على أيدي الشعراء الذين جندوا شكل القصيدة . أما بواكير هذا الشعر فنجدتها لدى طائفة من الرومانسيين الذين كتبوا قصائد تنتمي إلى شعر الخواطر

## هوامش

(١) Karl Jaspers : The origin and goal of his-  
tory, trans. by Michael Bullock, London, 1953.

(٢) كون ولسون : الشعر والصوفية ، ترجمة عمر  
الديراوي ، بيروت ١٩٧٢ هـ - ٣٠١ .

(٣) ابن عربي : الفوتوح الكلى ط صادر بيروت .  
الجزء الثاني ص ٣٠٩ .

(٤) W.K. Wimsatt and Cleanth Brooks : LI-  
terary Criticism, London, 1970, Vol. II.

(٥) Corbin : Creative imagination in the Sufism  
of Ibn Arabi, trans. by, Ralph Manheim,  
London, 1969, p. 216, 217.

(٦) راجع في هذا السياق محمود كابل ياسنجر  
K. Jaspers . للغات المار الثلاث كما عرّفه ريجيس

جرايبي في كتابه : المفاهيم الوجودية من كيركجور إلى  
سارتر ، ترجمة فؤاد كامل ومراجعة د. محمد عبد الهادي  
أبو ريده ، ط الدار المصرية للطباعة والنشر ١٩٦٦ ،  
ص ٢٥٧ ، ٢٧٠ .

(٧) د. محمد عيسى علان : الحياة الماطفية بين  
المدنية والصوفية ، الطبعة الثانية ١٩٦٠ ، ص ٣٣ .

(٨) الحياة الماطفية

(٩) هارل شيدر : الإنسان الكامل في الإسلام ،  
ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، ص ٥٧ .

(٢٤) راجع في هذا السياق اللحن للسراج والرسالة للشعري وبخاصة التمييز بين السكر والغلبة الغلبة وبين اللوح والغرب والرى

(٢٥) هـ - برجسون : مذهب الأخلاق والدين - ترجمة د - سامي المدوني ود - عبد الله عبد الدايم - ط الهيئة المصرية العامة ١٩٧١ ، ص ١٠٨ ، ٢١٩ ، ٢٤٤

(٢٦) Short Encyclopaedia of Islam, Leiden, 1952, p. 243, 44, 45.

(٢٧) شرح النابلسي على الديوان - ج ٢ - ص ١٥٤

١٥٦

(٢٨) مذهب الأخلاق والدين ، ص ٢٤٦

(١٠) إسحق بلايوس : ابن عربي حياته ومذهبه ، ترجمة د - عبد الرحمن بدوي ط ١٩٦٥ ، ص ٢٤٤

(١١) أبو نصر السراج : اللحن - تحقيق د - عبد الحليم محمود ط ١٩٦٠ وانظر أيضا عبد الرزاق الكاشاني : كشف الوجوه الغميمة نظم المر ، وهو على هامش ديوان ابن الفارض بفرس البوريني والنابلس المطبعة الحجازية ، ١٣١٠ هـ .

W.Y. Tindall : The Literary Symbol, (١٢)

(١٣) راجع مقال مونترجورى وات ضمن الكتاب المذكور من محبي الدين بن عربي ، دار الكتاب العربي ط ١٩٦٩ ومقال وات تحت عنوان : تأملات سيكولوجية في قصيدة غنائية صوفية : Psychological reflections on a mystical ode, p. 107-112

(١٤) ابن عربي : ذخائر الأمل في شرح ترجمان الأندلس - ط بيروت ١٣١٢ ، ص ٢ ، ٤ ، ٥

(١٥) Creative imagination, pp. 138, 139.

(١٦) Creative imagination, p. 345.

(١٧) الكتاب المذكور في الاكبرى الفتوى العامة لمحي الدين بن عربي - راجع فيه مقالاً للدكتور زكي لجيب محمود ص ٧٣ .

(١٨) ابن عربي : فصوص الحكم - شرح الكاشاني وبالي ، الطبعة ١٩٦٦ ، ص ٥٧ .

(١٩) بنو بوي : مصادر وتيارات الفلسفة للصاعدة في فرنسا - ترجمة د - عبد الرحمن بدوي ط ١٩٦٧ ، ج ٢ ، ص ٢٢١ .

(٢٠) ابن عربي : الفتوحات المكية تحقيق د - عثمان يحسين ، السفر الثالث فقرات ٥٥ - ٥٧

(٢١) د - محمد غنيس حلال : مختارات من القسمر الفارسي ، الدار القومية ١٩٦٥ وراجع أيضا في سياق العصر الفارسي الصوفي : Cyprian Rice, The persian sufis, London, 1909.

(٢٢) راجع فيما يتعلق بمنظومة منطق الطير : الدكتور بدیع جنة في ترجمته ودراسة لهذه المنظومة - ط ١ دار التراث العربي ١٩٧٥ وانظر فيما يخص رموز الميوان والطير في العرفانية الصوفية ابن عربي : اصطلاحات الصوفية - وهو ضمن مجموع رسائل - ط صيد آباد ج ٢ ، والكاشاني : اصطلاحات الصوفية ، مخطوط في مكتبة الاثر رقم ٦٤٠٩

(٢٣) ل - مليبيون ، ب - كراوس : اشعار الطلاج - ص ٢٤ - ٣٥ ، ١٣٦٩



# تراثنا الفلسفي

أولا - مقفلة :

تراثنا الفلسفي هو مجموع ما وصل إلينا من نظريات في المنطق والطبيعات والالهيات ما زالت تؤثر في سلوكنا اليومي ، وتحكم تصوراتنا للعالم ، وتعطينا موجهات للسلوك ، وتكون أحيانا الجذور التاريخية لازماتنا ومآسينا وعثراتنا في فضايا التقليم والتغير الاجتماعي (١) . فهو تراث حي ، يسمي في الأسواق ، تستعمله السلطة الدينية والسياسية من أجل التثوير والتغيير أو من أجل إيقاف مسار التقدم وحركة التغير الاجتماعي . وإن كان هذا الاستعمال في كلتا الحالتين سطحيًا لا يمس إلا هامش الشعور القومي من خلال أجهزة الإعلام التي لا تعطي إلا بقدر ضئيل من مصداقيتها . ومن هنا كانت نسبته لنا بضمير المتكلم الجمع في «تراثنا» إشارة إلى فعله فينا ، وخضوعنا لآثره . وقد تكون « الكتب الصفراء » بضمونها التي تختويه عن طريق التواصل التاريخي والتراث إلى أكثر الأثر في حياة الناس من الكتب الملصقة حتى ولو كانت لمية لا تعرف القراءة أو تعرف القراءة ولكن لا تطلع عليها أو تعرف القراءة وتطلع عليها ولكن لا تفهمها إلا على نحو مدرسي من أجل الله دروس العصر في المساجد أو محاضرات في الجامعات .



ليس المطلوب منا بحثا علميا في التراث بل المطلوب بحث وطني وقومي . فالبحث العلمي يدعو التنزيه عن الفرض والذقة المتناهية والنقسة الموضوعية أسطورة نشأت في الغرب من الرغبة في التنقل عن التراث بعد أن كانت مملوكة بالأصوات والانعصارات واستعالة لا ينكرها إلا متجن على الحقيقة راجب في اخفائها أو لويها . تستحيل هذه النظرة العلمية المدعاة التي تبقي الفصل بين التراث وموضوعها لأن التراث جزء منا ونحن استمرار له . هو المنبع ونحن المنصب . علاقتنا به علاقة خصيوبة ونها . لا علاقة موت وجعاد .

## ● تراثنا الفلسفي

ولما كان تراثنا الفلسفي معاشا فهو تراث مؤول ، يوحى اليه معناي قدر ما نوحى اليه بدلالات . نسقط عليه احتياجاتنا ونقرأ فيه انفسنا . تاويل التراث طبقا لحاجات العصر هو اذن استمرار له في احد معانيه ، وارتكاز له على احد جوانبه في لحظة تاريخية معينة ، وطبقا لمشروع جيل واحد ، قد يتغير هذا التاويل طبقا للحظة تاريخية اخرى ، وطبقا لمشروع جيل آخر . وبالتالي فان معرفة فضايلنا الانسانية واللحظة التاريخية التي نعيشها وتحديد مهمة جيلنا هي بداية فهم التراث .

التراث اذن هو المنقول اليه اولا ، والمفهوم لنا ثانيا ، والموجه لسلوكنا ثالثا . ثلاث حلقات يتحول فيها التراث المكتسب الى تراث حي ، يقوم بالحلقة الاولى الشعور التاريخي ، وبالحلقة الثانية الشعور التامل ، وبالحلقة الثالثة الشعور العملي (٢) .

وتراثنا الفلسفي بالمعنى الدقيق يقتصر فقط على هذا اللون من التفكير الذي بداه الكندي (٢٥٢ هـ) ، وسار فيه الفارابي (٣٣٩ هـ) وابن سينا (٤٢٨ هـ) ، واكملته ابن رشد (٥٩٥ هـ) ، بالإضافة الى ابن باجة (٥٣٣ هـ) شارحا الفارابي ، وابن طفيل (٥٨١ هـ) شارحا ابن سينا في المغرب . وهو نفس اللون الذي ألف فيه ابو بكر الرازي (٣١٣ هـ) ، وابو البركات البغدادي (٥٤٧ هـ) وغيرهم ممن تناولوا علوم الحكمة المنطقية والطبيعية والالهية . ويخرج منه علم اصول الدين ، وعلم اصول الفقه ، وعلم التصوف . والكل يدخل في تراثنا الاسلامي القديم ابلرغم من اشتراك بعض مسائل هذه العلوم مع مسائل الحكمة .



### ١ - تطوير الفكر الديني :

نشأ الفكر الفلسفي متأخرا . فقد عاش الكندي ، اول الفلاسفة ، في النصف الاول من القرن الثالث الهجري (٢٥٢ هـ) ، واستمر الفكر الفلسفي لفترة متاخرة ، فقد عاش ابن رشد آخر الفلاسفة القدامى في القرن السادس الهجري (٥٩٥ هـ) . كانت مهمة الفكر الفلسفي تطوير الفكر الديني كما ظهر عند علماء اصول الدين او المتكلمين . وكان المسار الطبيعي لعلم العقائد هو علوم الحكمة . فعلم التوحيد كان لابد ان يتطور الى علوم المنطق والطبيعة . الفلسفة على هذا النحو تطوير لعلم الكلام . وبالتالي يمثل الفكر الفلسفي تقدما بالنسبة للفكر الديني . كان الكندي متكلما ، وكتب في الاستبصارة والفعل ، ثم تحول الى فيلسوف ، وظل الفلاسفة فيما بعد ينقون المتكلمين . وبلغت ذروة هذا النقد عند ابن رشد « مناهج الأدلة » حيث يبين ان علم الكلام لا يتجاوز الجدل والخطابة ، وان الفلسفة وحدها هي صاحبة البرهان ، فالفكر الديني مجرد انفعال او خصومة في حين ان الفكر الفلسفي عقلاني موضوعي .

وقد تطور علم اصول الدين ، وكاد ان يتحول الى علم فلسفي خالص لولا توقف هذا التطور في القرنين السابع والثامن الهجريين . ولم يتطور بعد ، طوال الأنوار ، للبيضاوي (٦٨٥ هـ)

ولا يهمننا نقد التراث بقدر ما يهمننا تطويره عن طريق تنقيته من شوائبه ، وتطهيره من أدرانته التي يظنها جيلنا موقفات لتقدمه وعقبة في سبيل ارتقاؤه . لا يهمننا النقد الأكاديمي للتراث القديم ، فالتراث منقول وطني قومي شعبي ، بقدر ما يهمننا النقد الاجتماعي لواقعنا المعاصر الذي نرى التراث حيا فيه . مهمتنا اذن رصد محاوره الأساسية ، وبيان موقفتنا منها ، وكيف يمكن الاستفادة منها سلبا أو ايجابا ، سلبا عن طريق رفع عثرات التقدم في تصوراتنا للعالم ومقولاتنا الفكرية ، وايجابا عن طريق اختيار بدائل جديدة تكون أكثر عونا لنا في إعطائنا تصورات وقوالب جديدة أكثر فاعلية في التأثير ، وأكثر موضوعية في الفهم . وربما كانت السلبيات بالنسبة لنا الآن ، نحن الخلف ، ايجابيات بالنسبة للسلف ، وربما كانت الايجابيات بالنسبة لنا سلبيات بالنسبة لهم . ومن ثم لا يوجد حكم على التراث هام شامل خارج الزمان ، بل هو حكم اجيال متعاقبة بطور بعضها بعضا طبقا لحاجات العصر ، ودفاعا عن مصالح الأمة ، كما كان يفعل الفلاسفة الفقهاء أمثال ابن رشد .

### ثانيا - الإيجابيات التي توقفت :

ويمكن رصد الإيجابيات التي توقفت في تراثنا الفلسفي على النحو الآتي :

ينتشر أكثر فأكثر حتى، مشافوف الحضارات القديمة، لم يترد عنها بل انتشر فوقها، واحتواها وتمثلها، لم يفرق في ذلك بين شرق وغرب، بين صديق وعدو، بعد أن استقر الفتح، فانتشر فوق حضارات الهند وفارس، كما انتشر فوق حضارات اليونان والرومان، تفاعل مع الحضارات المجاورة بدرجات متفاوتة، تفاعل مع فارس لكثرة من تفاعله مع الهند، وتفاعل مع اليونان أكثر من تفاعله مع الرومان، وليس السبب في ذلك بعدد المسافة الجغرافية عن الجزيرة العربية بل طبائع الشعوب وأنماط الحضارات وتصوراتها للعالم كما حاول علماء الفرق الإسلامية وصفها، خاصة الشهرستاني (٥٤٨ هـ) في «الملل والنحل» - ارتبط تراثنا الفلسفي بالمسألة والمادة في فارس أكثر من ارتباطه بالصورة والمجرد في الهند، واقترب من العقل والنظر عند اليونان أكثر من اقترابه من الشك والفسس عند الرومان، وبالتالي جمع تراثنا الفلسفي بين مادة فارس وصورة اليونان كي يضمّن عملية التمثل الحضاري من خلال الواقع والمثال.

ولكننا الآن فقدنا هذه الميزة في تراثنا الفلسفي القديم بعد أن توقف مسار الحضارة الإسلامية في حين انتشرت الحضارات القديمة فتحوّلت الحضارة اليونانية الرومانية إلى حضارة غربية أو على الأقل كانت أحد دوافعها، اندمجت مع اليهودية والمسيحية (٣٧)، كما تحوّلت الحضارة الهندية الفارسية - على الأقل على مستوى اللغة - إلى هندية أوروبية، كما نحن في علاقتنا بالغرب فقد حدث تجديد لتراثنا الفلسفي ابتساده من الغرب وليس تطويراً لفكرنا الفلسفي القديم إلا عندما نحاول التاصيل والبحث عن المحنور كما حدث في «نظرية التطور» في القرن الماضي عند شيل شميل وتاصيلها عند أبي العلاء المعري وإخوان الصفا وأبي بكر بن بشر بن عند اسماعيل مظهر في هذا القرن، ثم أكرنا في بيلنا هذا الانزواء عن الحضارات المجاورة، واتهمنا كل فكر تشافف عليه بأنه فكر مستورد ودخل يقضي على أصالتنا وتراثنا وأرضنا وشخصيتنا وذاقتنا وقوميتنا، فنقف منه موقف المعارضة والرفض والهجوم، ونجد الصدور في ذلك يدعوى أنها ثقافة الأجنبي وحضارة المستعمر، ونحن نهذف إلى تأكيد الذات وإثبات الهوية الضائعة، ومع ذلك وقعنا في تقليد الغرب دون احتوائه، ودخلت التنصّلة الغربية في فكرونا القومي دون أن نشعر.

والغريب إن الفكر الفلسفي الغربي في العصر

والمواقف، لايجي (٧٥٦ هـ)، و«أشرف المقاصد» للتفتازاني (٧٩١ هـ)، فبعد القرن السادس حتى القرن الثامن أصبحت موضوعات الفكر الديني هي نفسها موضوعات الفكر الفلسفي، ووصلت المقدمات العامة عن الوجود والماهية، والعلة والمعلول، والواحد والكثير إلى آخره مع مجئ الجوهر والعرض إلى ثلاثة أرباع العلم، ولو استمر فكرونا الديني، وتطور فكرنا الفلسفي لابتلع الثاني الأول، ولتحولت الآلهيات إلى أنطولوجيا عامة، وتحولت العقيدة إلى مبادئ عامة للنظر، وربما تحولت الأخريات إلى السميات إلى فلسفة في التاريخ.

ولكن نظراً لتوقف فكرنا الديني، وانحسار فكرنا الفلسفي، ظل علم أصول الدين على ما هو عليه عند القدماء منذ بدايته قبل علوم الحكمة ثم تقلبت قسمة الحكمة على قسمة المتكلمين فيما بعد، ونظراً لانحسار فكرنا الفلسفي فإن العقيدة قد تخطته من جديد، وأصبح علينا منذ القرن الثامن ألهجزي حتى الآن تطوير الفكر الديني أو نقده كما فعل القدماء عندما نقد الحكماء المتكلمين، فراجع الفكر الفلسفي إلى الفكر الديني، وتجدد الفكر الديني، ونحجر في العقيدة، وعدنا إلى ما كنا عليه في بدايات العقيدة، بل إننا فقدنا الميزة الأولى، وهي أنها كانت حية في الشعوب، تدفع الناس إلى العمل وتدعو الجماهير إلى السعي والكبح، وتحت الأمل على الانتشار والمساهمة في صنع التاريخ، وتخلق وحدة الأمة، وتصونها من هوى التفكك والانحيار، وارتبطت لدينا بالشعار والمظاهر، انفلقت العقيدة على نفسها، وانزوت على معطياتها فاضطر فكرنا الفلسفي إلى البحث عن منبع جديد له في الفكر الغربي خاصة في عصر التنوير دون تطوير لذاته من الداخل منذ توقفه عند ابن رشد، أو أنه على أكثر تقدير تطور في الإصلاح الديني إحياء للعقيدة في قلوب الناس اعتماداً على التصوف كما هو الحال في تجديد الفكر الديني عند أقبال، أو جودة إلى نصف الاعتزال في العدل دون التوحيد كما هو الحال في رسالة التوحيد عند محمد عبده، وانتهى فكرنا الفلسفي المعاصر إلى أن يكون رافداً للفكر الفلسفي في الغرب، وممثلاً لتياراته، كما انتهت حركات الإصلاح الديني على يد رشيد رضا وحسن البنا، وعادت إلى السلفية الأولى.

## ٢ - احتواء الحضارات المجاورة :

استطاع تراثنا الفلسفي القديم، بعد تطويره للفكر الديني المثل في علم أصول الدين أن

اذن عمل عقلي ايجابي ، وليس مجرد عمل لغوي قاموسي او مجرد نقل من حضارة الى حضارة اخرى ، لقد استطاع القدماء تطويع اللغة العربية ، وايجاد مصطلحات جديدة ، ولم يلجأوا الى « النقل الصوتي » Transliteration الا في اضيق الحدود . وأنشأ المأمون لذلك « ديوان الحكمة » . وكثيرا ما تمت ترجمتان : الأولى حرفية ، لفظا بلفظ ، والثانية معنوية ، معنى ، وبعبارة بعبارة ، وسيأتينا بسياق . والترجمة المعنوية في حقيقة الأمر تأليف جديد لأن المترجم يتعامل مع المعاني وسيئاتها الفلسفية والحضارية ، ويميد صياغتها بعباراته الخاصة وتلفايتها كمفكر وليس بمهارته كمترجم (٥) .

وقد استغرق ذلك قرنا من الزمان هو القرن الثاني . فما أن حل القرن الثالث حتى بدت بوادر الشرح والتأليف . والشرح في حقيقته الأمر ليس التعبير عن عبارة أخرى عن طريق الصيغ الانشائية والمفردات المتشابهة يخطئ أكثر مما يصيب ، أو يسأل الفهم أكثر مما يحسنه ، ويخلط أكثر مما يميز ، ويفحص أكثر مما يوضح ، على ما يقول معظم المستشرقين ، بل الشرح عملية تمثل واحتواء جديدة من أجل إعادة بناء المعنى المستقل عن التاريخ . يهدف الشرح الى بيان الفرض العقلي ، والقصد الفلسفي ، والاتساق المنطقي ، والحكمة المطلقة كما يبدو ذلك من بعض الأعمال الشارحة مثل كتاب الفارابي المعلم الثاني « الإبانة عن غرض أرسطوطاليس في كتاب ما بعد الطبيعة » ، أو « فلسفة أرسطوطاليس » وأجزاء فلسفته ، ومراتب أجزائها ، والموضع الذي منه ابتدأ واليه انتهى . الشرح قدرة على التعامل مع المعاني المستقلة ، بصرف النظر عن العبارات والألفاظ . لذلك يأتي الشرح مرة صغيرا في الشرح الأصغر ، ومرة متوسطا في الشرح الأوسط ، ومرة مسهبا في الشرح الأكبر ، على ما هو معروف عند ابن رشد ، الشارح الأعظم . كما أن الشرح اكتمال للنقص ، وربط للجزء بالكل ، وإعادة التوازن للتصور الفلسفي . كما أنه يستخدم أحيانا كقناع يتم من خلاله نقد الفكر الديني كما استعمل ابن رشد الشرح الكبير في نقد « علم الأشعرية » . الشرح في نهاية الأمر هو إعادة عرض الحضارات القديمة داخل منظور الحضارة الجديدة ، أي الحضارة الإسلامية التي هي الوعاء الأكثر شمولا ، والأقرب إلوانا (٦) .

وبعد أن قام العقل العربي الإسلامي بالترجمة ثم الشرح بدت بوادر التأليف المتنقل ، فقد كتبته الفارابي « فلسفة أرسطوطاليس » ثم

الوسيط لم يقف هذا الموقف الراض من ثقافتنا العربية الإسلامية بل ترجمها واستوردتها واحتواها كما فعلنا نحن ذلك مع الحضارات القديمة ، ثم تحقق من صدقها وطورها وأضاف إليها . وهكذا تتراكم الثقافات الإنسانية وتوالت حتى تصل في النهاية الى تراث إنساني واحد ساهمت الثقافات المحلية جميعها في صنعه . فنحن بانزواتنا عنه إنما نرفض ما ساهمنا في صنعه ، وتنتكر لتاريخنا ، وفي النهاية لا انتاج من عدم . ولا ابداع عن جدي . ولا شئ يخرج من لا شئ .

وعندما حاولنا الانتشار في نهضتنا الحديثة انتشرنا غربا ولم تنتشر شرقا ، وتفاعلت مع الحضارة الغربية دون الحضارة الشرقية ، وأصبح لدينا رافد واحد للفكر الفلسفي الفرنسي أو الألماني أو البريطاني أو الأمريكي في ثقافتنا المعاصرة . ولم نر تفاعلا يذكر مع حضارات فارس والهند والصين كما حدث عند القدماء . فأصبح انتشارنا الحديث يقوم على ساق واحدة ، ونرى تاريخ الحضارات بعين واحدة . في حين أن الغرب ذاته بدأ يكتشف الآن « ربيع الشرق » ويخرج من ترجمتيته وعصريته الثقافية وشروفيته الحضارية . ونحن نريد أن نجعل أنفسنا قطعة من أوروبا منذ عصر اسماعيل ، والغرب يرانا جزءا من الشرق ، ويفرح لا تقدمه له ويسمى حينئذ نحونا أو مسرع الحظي ، داعيا أياها للتمهل والتريث (٤) .

### ٣ - الترجمة والشرح والتأليف .

هذه القدرة على الانتشار والتمثل والاحتواء ظهرت في حركات ثلاث : الترجمة والشرح والتأليف . بدأ تراثنا الفلسفي بالترجمة . والترجمة ليست عملا آليا ، يوضع فيه لفظ مكان لفظ ، وينقل فيه نص فلسفي من لغة الى لغة بل هو عمل فلسفي يقوم على فهم معاني الألفاظ في اللغة المترجم عنها ثم تحت ألفاظ مشابهة في اللغة المترجم اليها . كما أن الاختصار والاسهاب ، والاستقاط والإضافة داخل الترجمة هي بداية تأليف جديد . فقد اسقط تراثنا الفلسفي ما لا يهتم به . وأضاف في نفس السياق ما يهتم به . كما أن انتقاء الأعمال المترجمة يدل على رؤية حضارية خاصة ، وليس مجرد انتقاء عشوائي . فقد ترجمت الفلسفة مثلا دون الأدب كما ترجمت كتب أرسطو أكثر مما ترجمت محاورات أفلاطون ، وترجمت « الجمهورية » لأفلاطون أكثر مما ترجمت المحاورات الخاصة بالأخلاق أو الجمال أو الطبيعة . الترجمة

**بها • ونصرخ :** أين مؤلفاتنا الإبداعية ؟ ويتحدى البيض منا : أروني إبداعا فكريا واحدا اثر في جيلنا من جيلنا ندخل به التاريخ ! فإذا ما ألف البيض منا فإنه يفعل ذلك في لغات أوروبية دون ما ظروف قاهرة لأنها لغات الإبداع • ويكون النحدي الأظم متى تنتهى مرحلة الترجمة ونبدأ التأليف حتى يترجم الآخرون عنا كما كانوا يفعلون في العصر الوسيط ؟ وتكون الإجابة : ذلك حلم بعيد المنال !

#### ٤ - اللغة الجديدة :

ونتيجة لحركات الترجمة والشرح والتأليف في تراثنا الفلسفي القديم وضعت لغة جديدة أصبحت هي لغة الفلسفة خاصة إذا علمنا أن تأسيس العلم هو أساسا وضع لغة ومصطلحاته • ظهرت عدة مصطلحات عربية مثل الجوهر والعرض ، الزمان والمكان ، الكيف والكم ، الجهة والإضافة ، العلة والمعلول ، المادة والصورة ، الوجود والمعالجة ، إلى آخر هذه المصطلحات التي تتميز بأنها عقلية خالصة ، عامة شاملة ، إنسانية مفتوحة يمكن للذهن البشري الخالص أن يتعامل معها بصرف النظر عن العقيدة أو الإيمان أو الدين أو الملة • واختفت مصطلحات دينية قديمة كثر استعمالها في علم أصول الدين مثل : الله والخلق ، الإيمان والكفر ، الفسوق والعصيان ، الكبيرة والصغيرة ، الثواب والعقاب ، الجنة والنار ، الدنيا والآخرة ، البعث والقيامة إلى آخر هذه المصطلحات الخاصة العقائدية التي لا يفهمها إلا المؤمنون • وبالتالي أصبح تراثنا القديم قادرا على التمازج مع الفلسفة اليونانية خاصة والفلسفات الشرقية القديمة عامة دون أن يجد في ذلك أدنى حرج أو أي نقص في وسيلة التخاطب وأساليب الحوار ، بل أن الفارابي استطاع في كتابه الحروف ، أن يضع منطقا لنشأة اللغة عندما تتقابل الحضارات ، واضحا بذلك أسس الأندروبولوجيا النظرية والحضارية •

وقد حدثت ظاهرة لسوية فريدة هي ظاهرة التشكل الكاذب • عندما استقطبت الحضارة الإسلامية الناشئة لغتها العقائدية الخاصة ووضعت محلها لغة العصر ، لغة الحضارات القديمة ، وليست بالضرورة اللغة اليونانية لأنها كانت لغة العصر في ذلك الوقت ، وعبرت عن مضمون الحضارة الإسلامية التي لم تصد اللغة الدينية القديمة قادرة على التعبير عن كل امكانياتها • في مواجهة حضارات مجاورة تنتشر فوقها ، تحتونها وتمثلها ، لم يعد لفظ • الله • يعبر عن مضمونه بل كانت اللفاظ

« فلسفة أفلاطون » كي يكتب أخيرا من تحصيل السعادة ، مستقلا عن أفلاطون وأرسطاطاليس ، لم يكن الهدف من الترجمة والشرح إذن الاستيعاب بهدف التعلم والتعلم إلى مالا نهاية ، بل كانت وظيفتهما إثارة العقل الإسلامي وتنبيهه إلى مواطن الخطر أو الأمان ، ووضعه على طريق الخلق والإبداع ، كانت الترجمة وسيلة والإبداع غاية • وكان الإطلاع على حضارات الغير مقدمة للإبداع المحل للشعوب • كانت المحصلة إيجابية للغاية ، إذ ترك لنا القديمان تراثا فلسفيا مازلنا نجمع مخطوطاته ونصورها • ومازلنا ننشر بعضها ، ومازلنا نحاول فهم ما ننشر ونحن واقفون فاعري الألواء أمام الحسم الهائل من الانتاج والإبداع •

أما نحن فقد بدأنا الترجمة عن الحضارات المجاورة ، أعني الحضارة الأوربية ، وكهنا نصر إلى قرنين من الزمان منذ الحملة الفرنسية على مصر في أواخر القرن الثامن عشر ، ومازلنا نترجم حتى الآن • مازلنا نستوعب ونتعلم ونتعلم ولا أصبح معدل الانتاج الغربي أسرع بكثير من معدل الاستيعاب فسنظل دائما لاهتين وراء الغرب محاولين اللحاق به حتى نصاب « بالصلمة الحضارية » فنتمب ونبايس ونموت • بل أننا لم نصل بعد إلى مرحلة الشرح واستتخدام النصوص المترجمة لغايات عملية كما فعل ابن رشد مع أرسطو (٧) بل أننا نترجم ونقلد فوق واقفنا الحضاري بأكوام من المترجمات تلمس رؤية الواقع ولا تساعد على كشفه ، ولا تساهم في تقدمه ، أن لم تعمل على تأخره • وقد حاولت الدولة بمشاوريعها العديدة المساعدة في حركة الترجمة ، وأقامت لذلك الهيئات والمؤسسات ومع ذلك كانت امكانياتها أقل بكثير من امكانيات « ديوان الحكمة » في عصر المأمون • هناك تفرغ المترجمون لعملهم وكانوا أصحاب رسالة في الوعي الحضاري ، وليسوا موظفين في الدولة تهمهم الساعات الإضافية ، ودون تخطيط مسبق •

لذا ما حاولنا التأليف حاول كل مؤلف أن يقضي على من سبقوه إلا فيما ندر ، وكان وحده هو فادس الميخان ودون أن يبنى على ما بناه الآخرون فلم تحدث عملية التراكم التاريخي حتى بنا كثير من الأعمال كلفحات في الهواء ، فرقة بغير سلاح ، وصهيل بلا خيل ، ومعارك بلا أبطال • وإذا ما ألفنا فأننا نترجم أيضا ، ونجمع مادة علمية من وضع الغير ، ويكون التأليف لدينا تجميعا وانتقاء سرا ، وهو الأخطر ، ومن هنا أتت مشكلة السرقات وهو ما نسججه بقلبي في الأمانة العلمية ، ونسكي صاحبها إذا ما لمسك



أما نحن فقد شطرنّا الحكمة شطرين ، فأخرجنا الحكمة الطبيعية وجعلناها إلى العلم ، وجعلنا الحكمة الإلهية وحيدة بمفردها ، وبالتالي انفصل العلم عن الفلسفة ، وانفصلت الفلسفة عن العلم ، وحدث « الفصام النك » بين كليتي الآداب والعلوم ، في حين أن حضارة الغرب استمرت في المحافظة على هذه الوحدة التي لا انفصام لها بين علوم الطبيعة والعلوم الإنسانية كما يتضح حتى الآن في « السربون » . أصبحت الفلسفة لدينا طائفة من الهواء لا ترتكز على شيء ، وتحول العلم إلى تجارب وتطبيقات دون نظرة شاملة للكون . ولم تشفع « فلسفة العلوم » في كليات الآداب في رفق هذا الفتق ، كما لم تبق كليات العلوم من الفلسفة إلا مجرد اسم أو لقب علمي « دكتوراه في الفلسفة » وتعني بها دكتوراه في العلوم .

وعلى هذا النحو تكون الدعوات الماصرة لانشاء فلسفة علمية لها ما يؤصلها في تراثنا الفلسفي القديم ، ولا تحتاج إلى نقل من التراث الغربي الذي هو ذاته في هذا الموضوع استمرار لتراثنا القديم (١٠) . وتكون الحاجة إلى تأسيس نظرة علمية للكون وإقامة مجتمع علمي أو دولة علمية حاجة أصيلة . ولا يعني ذلك بالضرورة البداية من جديد بالعلم الطبيعي أو بعلم الطب والكيمياء كما فعل القدماء ، فقد كان العلم الطبيعي بوجه عام وهذان العلمان بوجه خاص يعبران عن حاجة المجتمع الإسلامي في ذلك العصر . وإنما يكون البحث عن تأسيس الفلسفة طبقا لحاجات عصرنا التي قد يكون العلم الطبيعي من بينها وقد يكون غيره . فإذا ما شخص البعض حاجة العصر على أنها ما زالت هي العلم نظرا لما نعيش فيه من خرافات وأساطير كانت الدعوة إلى نشأة فلسفة علمية تلبية لحاجة العصر ، ومتسقة مع نشأة الفلسفة عند القدماء . وإذا ما شخص البعض الآخر حاجة العصر الأساسية على أنها هي السياسة نظرا لما نعيشه من مواقف مقاومة أو تحرير أو نضال فإن الفلسفة بالضرورة تكون فلسفة سياسية أو بمعنى آخر تكون الفلسفة بالضرورة هي أيديولوجية العصر .

#### ٦ - الفكر الموسوعي :

اتسم تراثنا الفلسفي بطابع الفكر الموسوعي الذي يضم كل شيء : منطق أو طبيعيات والهيئات على ما هو معروف من قسمة الفلسفة عند ابن سينا . وقد أضاف إليها اخوان الصفا « النفسانيات » . ويضم المنطق الرياضية ، كما

« المحرك الأول » ، « الملة الأولى » ، « الصورة المفارقة » ، « الواحد » ، « العقل والمائل والمقول » ، « اللاهائي » إلى آخر هذه الألفاظ التي استعملها الفلاسفة قديما وحديثا للدلالة بها على مضمون التنزيه . ومع ذلك ظل المضمون الأول ، وإن تم الاستغناء عن الشكل وهو اللفظ : فالمحرك الأول خالق ، مبدع ، يعنى بالعالم ؛ يعلم ويقدر على كل شيء على عكس مضمون اللفظ عند اليونان الذي يشير إلى قسم الحركة والاكتفاء الذاتي دون العناية بالعالم (٨) .

ولكننا الآن نقف ضد كل من يخرج من لغة العقائد الخاصة إلى اللغة الإنسانية العامة . وتكون لدينا حساسية رافضة للمصطلحات الإنسانية الشائعة ، فظلت لغتنا تقليدية منطوية على نفسها ، ترفض الحوار ، وتابى المشاركة . وبالتالي صعب إيجاد لغة مشتركة للحوار بين الاتجاهات الفكرية داخل ثقافتنا وبين حضارتنا وحضارات النهر ، فضاعت الوحدة الفكرية القائمة على التنوع ، وتحولت إلى تيارات متدبرة يهادى بعضها بعضا ، على الرغم من قول ابن سينا قديما : « لا مشاحة في الألفاظ » .

#### ٥ - العلم الطبيعي :

بدا تراثنا الفلسفي كثرات علمي قبل أن يصبح تراثنا فلسفيا . فقد اعتنى الأوائل أولا بالعلوم الطبيعية وخصوصا الطب والكيمياء . وقد احتاجت الحضارة الإسلامية القديمة لهذين العلمين نظرا للفتوحات ، الطب لمداواة الجرحى ، والكيمياء لصناعة السلاح (٩) . كان الفلاسفة الأوائل علماء قبل أن يكونوا فلاسفة . كان الكندي عالم كيمياء ، وكان الرازي وابن سينا وابن رشد أطباء ، وكان لفظ « الحكماء » يضم الفلاسفة والعلماء والرياضيين والفلكيين والأطباء كما هو واضح من « تاريخ حكماء الإسلام » للبيهقي (٤٧٠ هـ) أو « أخبار الحكماء بأخبار الحكماء » للقطبي (٦٢٤ هـ) أو « عيون الأنباء في طبقات الأطباء » لابن أبي أصيبعة (٦٦٨ هـ) . الفلسفة تكمل العلم وليست بديلا عنه ، والحكمة طبيعيتية قبل أن تكون إلهية ، ومعرفة البدن سابقة على معرفة الروح . ورسائل الكندي الفلسفية ورسائل الرازي كلها دراسات حول الظواهر الجوية والموضوعات الطبيعية . بل إن الفارابي نفسه فيلسوف الإثراق يتحدث عن « فضيلة العلم والصناعات » - كما ضمت رسائل اخوان الصفا العلوم الرياضية والطبيعية وعلوم الحياة بجوار علوم الحكمة .

هذه المعارف العامة كثيرا ما تكون عقائد واحكاما مسبقة وتقاليد موروثة ومسلّمات مقبولة ينفعها البرهان ، ويعوزها الدليل ، ولا تستقيم على منطق ، تنم عن الدهشة والتساؤل ، وتعطيه نوعا من الاطمئنان والامان . ولكنه فقد التخصص الدقيق ، ولم يعد عالم طب او كيمياء او موسيقى او منطق له اكتشافاته واسهاماته في تقدم العلم . فاذا ما تخصص علمائنا فانهم يقصرون مهمهم على التخصص الدقيق دون اية معارف شاملة للكون ، فهم علماء وليسوا فلاسفة ، اقتصروا على جانب واحد من النشاط الانساني ، واوقفوا باقي النشاطات الاخرى .

#### ٧ - التصور الشامل :

وقد قام هذا الفكر الموسوعي في تراننا الفلسفي القديم على تصور شامل للحياة وللكون لا يرفض جانباً دون جانب ، ولا يؤثر جزءاً على جزء ، بل يضمها جميعاً في تصور متكامل للحياة . وهو الذي سمي خطأ بالتوفيق او سخرية بالتلفيق ، فمحاولة الفارابي الرائدة . في الجمع بين رأيي الحكيمين افلاطون واليهي وارسطاطليس الحكيم ، تدل في واقع الامر على الرغبة في ايجاد تصور شامل متكامل متوازن للكون يجمع بين الفكر والواقع ، بين الصورة والمادة ، بين المجرد والعائي ، بين العقل والحس ، هذا التصور الفلسفي المتكامل هو التعبير النظري عن الرؤية الدينية للعالم التي تجمع بين النفس والبدن ، بين الدنيا والاخرة ، بين الفرد والمجتمع ، بين الحرية والضرورة الى آخر هذه النتائج المعروفة والمشهورة في كل دين . لذلك لم يرفض تراننا الفلسفي القديم اية نظرية بل احتواها جميعاً وضما اليه ووضعها في مكانها الصحيح ثم اكمل عليها ، وعبر من خلالها عن التصور الاسلامي الشامل المتكامل للحياة والكون .

وقد بلغ من ولع الفلاسفة بالتصورات الشاملة ان جعلوا علم الله بالكليات كما جعلوا علمه

تشمل الطبيعيات النبات والحيوان والجماد ، وتحتوي الالهيات على مباحث النفس ونظريات الاتصال . وقد ضم الفكر الموسوعي كل نظريات العصر ، واحتوى كل ما انتجته الحضارات القديمة من اكتشافات ، وما قدمته من اختراعات ونتاج فكري عام . وهذا هو ما سماه الفارابي « احصاء العلوم » وما سماه ابن سينا « في اقسام العلوم العقلية » . فقد قسم الفارابي العلوم القديمة الى خمس مجموعات : علم اللسان ، وعلم المنطق ، وعلم التناليم ( الرياضيات ) ، والعلم الطبيعي والالهي ، والعلم المدني ، وعلم الفقه وعلم الكلام . فالطبيعيات والالهيات تدخل في مجموعة واحدة ، ودراسة الطبيعة والله تتم في نفس العلم . كما ان العلم المدني وعلم الفقه وعلم الكلام تدخل في علم واحد وهي علوم السياسة والاقتصاد ، فهي نفسها علم الفقه ، اي علوم الممارسة والعمل وعلم الكلام اي علم العقيدة والنظر . اما ابن سينا فانه قسم الحكمة قسمين : نظرية وعملية . تشمل النظرية العلم الالهي والعلم الرياضي والعلم الطبيعي . وتشمل العملية الاخلاق والسياسة وتدبير المنزل ( ١١ ) .

ولم يمنع ذلك التقدم من التخصص الدقيق ، فقد كان الكندي ، كما قلنا ، عالم كيمياء وطبيعة وخبيراً في عمل الساعات ، وعالم موسيقى . كما كان الفارابي عالم منطق ولغة وعالم موسيقى . وكان ابن سينا عالم طب وصيدلة وواضع علم الفراسة وعالم نفس ، وكان ابن رشد عالم طب وفقها ومتكلماً ، وكان الفكر الموسوعي الشامل لم يمنع صاحبه من ان يكون له باعه في تخصص دقيق يبدع فيه .

وقد امتدت هذه الروح الى الغرب في العصر الوسيط ، فتمكن انصار الفلسفة الاسلامية من الابداع ايضاً في التخصص الدقيق . فوضع ريمون الليلى « المنطق الجديد » ، وكان موسى ابن ميرون طبيباً وفقهاً حتى تحول التخصص الدقيق الى علوم مضبوطة ، وبدأ الغرب التغل عن النظرة الموسوعية التي كانت مسائدة حتى هيكل وقسمته الفلسفة الى منطق وطبيعيات واليهيات ، ظلت في المذاهب الفلسفية الشائعة ، وريثة العصر الوسيط ، ابتداء من الانسان كمحور للكون ( ١٢ ) .

اما نحن فقد اترنا الابقاء على المعارف الصاعدة دون التخصص الدقيق . واصبح الفيلسوف لدينا المثقف الذي لديه معلومات عامة عن عديد من الاشياء دون تناسق ودون ان تساعد على الحصول على تصور عام شامل للكون . بل ان



نموذج التوحيد التام . فلا شيء في الايمان لا يقوم على العقل ، ولا شيء في العقل يناقض الايمان . فاذا ما حدث تناقض بينهما في ذهن الفيلسوف فانه يكون تناقضا ظاهريا محضا يسهل الخلاص منه بتأويل الايمان حتى يتفق مع العقل . فالعقل اساس الايمان ، والفلسفة مقياس الدين ، والحكمة معيار الشريعة . ليس الاتفاق في الضاية فقط وهي الحقيقة بل في الوسيلة أيضا وهي العقل لأن الحق لا يضاد الحق بل يوافقه ويشهد له على ما يقول ابن رشد ، وأن الفلسفة هي الأخت الرضيمة للشريعة ، فهما متحابتان بالطبع ، متفتتان بالجواهر والفريزة على ما يقول ابن سينا .

ان الفرق الوحيد بين النبي والفيلسوف مثلا عند ابن سينا هو أن النبي يتخيل الحقائق في حين أن الفيلسوف يتصورها ، تعتمد المخيلة على الصور المتوسطة للإيعاء ، والتأثير على النفوس في حين يدرك العقل الحقائق مباشرة مجردة عن أية غاية نفعية . وإذا كان النبي يأمر الناس بالشرائع فإن الفيلسوف يدرك الحق بطبيعته ويعلمه من تلقاء نفسه دون ما حاجة إلى شرائع تكون واسطة له . وإذا كان النبي يخاطب العامة فإن الفيلسوف يخاطب الخاصة (١٧) . وقد أوحى ذلك إلى البعض بأن تراثنا الفلسفي قد وضع الفيلسوف في مرتبة أعلى من مرتبة النبي . والحقيقة أن العلاقة بينهما ليست علاقة أدنى بأعلى بل هي علاقة خلف بإمام . إذ أن تقدم المجتمعات البشرية مرهون بتطورها من الدين إلى الفلسفة وتحويل الايمان إلى عقل حتى تصل الانسانية إلى طور الكمال ، وينشأ المجتمع العقلاني المستقيم (١٨) .

والغريب أن هذا الموقف الذي أخذه تراثنا الفلسفي هو الذي نقل إلى الغرب فنشأ انصار الفلسفة الإسلامية في الفكر المسيحي ، ونشأ انتشار العقل فيه داعيا إلى التوحيد بين العقل والايمان كما فعل المسلمون . وانتهى الأمر بالمفكرين المسيحيين انصار ابن رشد اللاتين بمد اكتشاف التناقض الجوهرى بين العقل والايمان في المسيحية إلى إشار للعقل على الإيمان فنشأ ما يسمى بالتيارات الإلهادية ، وهي في حقيقة الأمر الاتجاهات العقلية ، امتدادا للفلسفة الإسلامية التي تؤثر التوحيد على التثليث ، وتفضل التنزيه على التشبيه . خرج الرشديون اللاتين يساهمون في وضع تراث عقلاني علمي جديد ، ويدأون عصرا جديدا من عصر النهضة الأوروبية طبقا للدرس الذي استفادوه من د حى بن يقطين . لابن سينا وابن طفيل عندما أعلنوا بداية الدين

بالجزئيات يستنبط من علمه بالكليات ، ولا يستقرأ من الجزئيات . فعلم الله سابق على الجزئيات واللا كان عليه متغيرا حادثا . ومن هنا أتى - ولهم أيضا بالمنطق الذى هو علم الشامل ، وبالمتافيزيقا التى تتناول الأمور الكلية ، وبالفلسفة والحكمة بوجه عام . وقد بلغ بهم الولع بالتصورات إلى حد أنهم تصوروها في الخارج موجودة بالفعل . وليست مجرد مقولات في الذهن أو مثل في العقل ما دعا الفقهاء إلى اتهام الفلاسفة بالتعدد والشرك .

وأحيانا يظهر هذا التصور الشامل في ادراك الفلاسفة لحركة التاريخ وتطور المذاهب الفلسفية في الحضارة اليونانية . فسقراط ركز على الإنسان والفضائل الإنسانية ، وأفلاطون اهتم بعالم المثل والالهيات ، وأرسطو عكف على عالم الواقع والطبيعيات . فكل فيلسوف يكمل ماتركه الآخر ناقصا ، ويذكره بما نسيه حتى تكتمل الصورة الكلية للتحكمة . فلا فرق إذن بين سقراط وأفلاطون وأرسطو . فالثلاثة الكبار يحكمهم جدول التاريخ وذلك راجع إلى أن التصور الشامل للكون والحياة ، وهو وضع الإنسان بين عالمين ، هو الذى جعل العقل الإسلامى قادرا على ادراك الفروق بين المذاهب ثم الجمع بينهما في وحدة واحدة (٤) . وقد بلغ حد الرغبة في رسم هذا التصور الشامل إلى أخذ الأقوال دون ما مراعاة لنسبتها إلى قائلها أو نسبتها إلى غير أصحابها أو معرفة صحتها من انتحالها من أجل وضع التصور الشامل للكون ، كما هو واضح في « أوولوجيا أرسطاطليس » ونسبة تاسوعات أفلوطين لأرسطو . فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن أن ينسب الالهيات الإشرافية والتأمل الأخروى ، وكما هو واضح أيضا في استعمال كثير من المنحول . فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن إلا أن يترك وصية فلسفية في كتاب « التفاحة » (١٥) .

## ٨ - العقل والايمان :

وحد تراثنا الفلسفي بين العقل والايمان أو بين الفلسفة والدين أو بين الحكمة والشريعة . لم يكن الهدف من ذلك تحقيق مطلب خارجي ، وهو التوفيق بينهما من أجل بيان اتفاق الدين الإسلامى مع الفلسفة اليونانية ، هدف اخوان الصفا ، بل كان الهدف تحقيق مطلب داخلي ، وهو تأسيس الايمان على العقل ، وإقامة الدين على الفلسفة ، وإدراك الشريعة على الحكمة . أعطى تراثنا الفلسفي نموذجا للعلاقة بينهما ، وهو

« اله الفلسفة » الماير لاله الايمان الى الشخص الذي يصل له الناس . وهو التصور الذي طبع الذهن بطابع التوحيد كعبداً معرفي . وكعبداً انطولوجي . وكعبداً سيكولوجي . عقل واحد ، وعالم واحد ، وانسانية واحدة .

لما نحن وبعد الف عام من الاشعرية والتصوف فقد اثرنا الاله الشخص وصلاته السبع عند اهل السنة ، العلم ، والقدرة ، والحياة ، والسمع ، والبصر ، والكلام ، والارادة ، كما اثرنا حلوله واتعاده عند الصوفية . تصورناه ارادة تحدد مصائر الناس ، تنصر المظلوم وتنتقم من الظالم ، وتعين المحتاج ، وتكسو الجائع ، وتكسو العارى ، وتحرر المفقور . تمثله الحالم ، وتوحد به ، واصبح من الصمب في وجداننا القومي التمييز بين ما لله وما للحاكم .

#### ١٠ - فعل الخير :

ويظهر الله كعبداً في فعل الخير . فالتوحيد ليس تصوراً عقلياً للكون فحسب بل سلوك اخلاقي للفرد . ويتمثل فعل الخير في ادراك معنى الفضيلة لذاتها وممارستها عملياً بتقوى باطنية وعن اقتناع داخلي ، دون ما حاجة الى شعائر او طقوس او مظاهر خارجية . الخير حسن في ذاته . والشر قبيح في ذاته ، دون ما حاجة الى ثواب او عقاب او ترغيب او تهريب . لذلك انضم تراننا الفلسفي الى تراننا الكلامي عند المعتزلة لتأكيد هذا التصور المثالي للأخلاق ، الذي عبر عنه ابن مسكويه في « تهذيب الأخلاق » اصفاً تعبيراً .

وقد امتد هذا التصور في الغرب ، واصبح من اكبر مكاسب الصور الحديثة ، وارتبط بالثالية الغربية خاصة عند ديكاوت وكانط ، واصبح فيما بعد مذهباً اخلاقياً مستقلاً هو مذهب التقوى او القنوا Platism وكانت البروتستانتية أحد مصادره عندما غلبت أعمال القلب على أعمال الجوارح . وللبروتستانتية ذاتها أحد مظاهر امتداد التصور الاسلامي . وهو التصور الذي ظلت الحضارة الغربية تتشبع به ، وتعتبر نفسها لأجله مثقلة للانسانية جمعاء .

ولكننا لقدنا هذه الميزة ، ونقول الذين لدينا الى طقوس وشعائر ، كما تحول الايمان الى مظاهر خارجية دون تقوى باطنية ودون اعمال الخير . لم يعد الخير والشر في وجداننا في ذاتهما بل ارتبطا بشئ آخر ، الارادة الالهية او ارادة الحاكم او تقاليد المجتمع او سلطة العرف جلب مثله او درء مضره عاجلة للفرد ، وبالتالي نؤمن

للطبيعي ، دين ابراهيم ، الذي اصبح الركيزة الاساسية في فلسفة التنوير .

ولكننا للأسف لم نستمر في هذا الموقف الذي بدأناه منذ هجوم الغزالي على العلوم العقلية في القرن الخامس الهجري واثرنا « تهافت الفلاسفة » له على « تهافت انتهات » لابن رشد ، على عكس ما فعل انصار الفلسفة الاسلامية في الغرب باينارهم ابن رشد على الغزالي . ثم لربط التصوف بالاشعرية في التصور المتأخرة ، مصور المماليك والأتراك ، ايمان القولة للمثنائية حتى حركات الإصلاح الديني الأخيرة التي لم تستطع أن تعيد التوازن الى الكفنيين أو أن تعيد الاختيار الا في العدل دون التوحيد كما هو حاصل في « رسالة التوحيد » لمحمد عبده . ثم ضاعت هذه المحاولة عندما تحول الإصلاح الديني الى حركة سلفية على يد رشيد رضا بالرغم مما لحق بها من نشاط سياسي . واصبحنا الآن ندمر العقل ، ونجعل الايمان يتجاوز خطاه ، وروحنا في حياتنا كل مظاهر اللاعقلانية .

#### ٩ - الله كعبداً :

كان من نتائج أعمال العقل تصور الله في تراننا الفلسفي على أنه مبدأ عقل عام شامل ، وليس الها مشخصاً ذا جسم ، متجسداً بالمادة او حالا فيها ، يرى ويلمس ، ولد وعاش ومات ، بل هو عقل وعاقل ومعمول ، موجود أول ، صورة محضه ، علة أولى ، محرك أول ، واحد ، لانهائي ... وقد بلغ التنزيه حده انه اصبح اقرب الى التحديد السلبي منه الى التحديد الايجابي . فخشية من أن تكون صفات السمع والبصر والكلام والارادة صفات تشبيه على ما هو الحال عند الاشاعرة أصبحت صفاته سلبية خالصة لا عنصر ، ولا جنس ، ولا شخص ، ولا فصل ، ولا خاصة ، ولا معرض عام ، ولا حركة ، ولا نفس ، ولا عقل ، ولا كل ، ولا جزء ، ولا جميع ، ولا بعض ، ولا واحد بالاضافة الى غيره مثل واحد مرسل ، ولا يقبل الكثير ولا المركب » (١٩) . لذلك اقترب التوحيد عند الفلاسفة من التنزيه عند المعتزلة ، تجاوزوا لكل صنوف التشبيه ، وذهابا دائما الى ما نحو ايمه عن التصور الذهني « كل ما خطر ببالك فافه خلاف ذلك » . وهو التصور الذي امتد الى العصر الوسيط المتأخر فخرج الاتجاه الفلسفي الذي يتصور الله على أنه مبدأ عاقل حتى اكتمل في فلسفات القرن السابع عشر عند ديكاوت ومبيونوزا وليبنز والذي وصفه بسكال بأنه

بالله الخى الذى لا يموت ، وهو المطلق فى الأخلاق ،  
ويتغير سلوكنا طبقا للظروف ، وهو النسبى فى  
السلوك والممارسة . فانقسمت شخصيتنا الى  
قسمين : ايمان عاجز ، وسلوك تعايشى .

#### ١١ - خلود النفس الكلية :

بالرغم من سيادة النظرة الثنائية للعالم سواء  
فى العلاقة بين النفس والبدن او فى الطبيعة فى  
العلاقة بين الله والعالم فان ابن رشد وحده هو  
الذى استطاع ان يلم الشمل وأن يرتق الفتق ،  
وان يتصور النفس والبدن جوهرًا واحدًا باقيا .  
بقاؤه من خلال المادة عندما يتحلل الجسد ،  
ويتحول الى تراب ، ثم تخصب الأرض وتخصر ،  
ويهيئ الزرع ، وتنفج النار ، فياكلها انسان  
آخر يحيا ويشب ثم يموت ، ويتحلل جسده الى  
تراب ، ثم تختصر الأرض مرة ثانية بفعل الحصب  
والنماء والسماد الحيوانى ، وهكذا الى ما لا نهاية .  
فجسد الانسان باق من خلال الطبيعة بفعل دورات  
المادة وتعاقب صورها ، لان المادة على ما يقول  
المحدثون لا تفنى ولا تتبدد (٢٠) .

والانسان ايضا خالد بعقله أى بأفكاره  
وتصوراته بعدما تتحول الى نتاج فكرى ينتشر  
فى عقول أخرى فيتحول الى حضارة فى صورة  
عقل كل شامل ، عقل الانسانية جمعا . كل  
مفكر اذن خالد بانتساجه الفكرى وبعمله العقلى  
بخلوده فى الحضارة الانسانية ، وكلاهما خلود  
الجسد من خلال بقاء المادة ، وخلود الروح من  
خلال أعمالها فى الحضارة الانسانية ، خلود دنيوى  
أرضى فى هذا العالم . الاستمرار فى هذا العالم ،  
وعدم الانقطاع فى هذه الدنيا . ولا مكان فيها  
للبلهائم الصم ، الحيوانات المجنحة .

وقد انتشر هذا التصور فى الفكر المسيحى  
فى العصر الوسيط المتأخر ، وتبناه أنصار  
ابن رشد اللاتين حتى عصر النهضة وقرن آخر  
بعده . فنشأت علوم الحياة ، البيولوجيا  
والفيزيولوجيا ، وتم اكتشاف الدورة الدموية  
نظرا لاهتمام العلماء والمفكرين بالبدن ، ورد  
الاعتبار اليه ، وإثبات بقاءه ، ونفى فناءه ، ردا  
على القسمة الدينية الأفلاطونية القديمة .

اما نحن فقد آثرنا التصور الأفلاطونى المائى ،  
ثنائية النفس والبدن ، والبسائه للدين ، ففى  
البدن ويتحلل ثم يبعث من جديد يوم القيامة فى  
مكان آخر وزمان آخر . تنفصل الروح المتميزة  
عن البدن ، وتبقى منتظرة الحساب ، الثواب أو  
العقاب ، ونتيجة لذلك ، وانتظارا لهذا النعيم

زكينا النفس عزاء لها أو تعويضا عن مآسيها فى  
الدنيا ، وأهملنا البدن الذى سيفنى ويتحلل  
الى غير رجعة انتظارا للأبدان التى لا تتحلل فى  
الجنة ، والتى لا يشوبها جوع أو عرى أو مرض أو  
هزال . فنشأت لدينا مشاكل البدن من فقر  
وجوع ومرض وعرى وعراء ، وحشرت الأجساد  
بلحوم بشرية فى المركبات والمدرجات ، فضائق  
بنا المكان من زحمة الأجساد وحشرها انتظارا  
لنهاية الزمان .

#### ١٢ - قدم العالم :

وكما استطاع ابن رشد القضاء على ثنائية  
النفس والبدن فى الانسان استطاع ايضا أن  
يقضى على ثنائية الله والعالم فى الطبيعة ، فقد  
كان الله عند الكندي والفارابى وابن سينا فى مرتبة  
النفس ، شرفا ، وصورة ، وكمالا ، ووحدانية  
وبقاء . وكان العالم فى مرتبة البدن ، خسة ،  
ومادة ، ونقصا ، وكثرة ، وفناء . وكسا أعاد  
ابن رشد للانسان وحدته وجوهره أعاد للعالم  
وحده ، ورد الى الكون اعتباره ، فاصبح العالم  
موجودا باقيا ، يعيش الانسان فيه ، تحكمه  
قوانين العلية والصيرورة . اصبح لله فاعليته  
فى العالم ، وتحول العالم الى كيان دال . ولا حرج  
فى تأويل نصوص القرآن ذاته بما يتحقق وقدم  
العالم . فالقول بقدم العالم ليس كفرا أو انكارا  
لله أو شركا بل هو رد الاعتبار للعالم ، وإثبات  
الفاعلية لله من أجل أن يتحكم الانسان فى الكون  
والسيطرة على قوانينه .

وقد امتد هذا التصور فى الغرب فخرج  
سبينوزا فى القرن السابع عشر يرفض ايضا  
الثنائية القديمة بين الله والعالم ، ويوحد بين  
صفات الله وقوانين الطبيعة ، ويجعل الانسان فى  
عالم واحد ، طبيعة طابطة وطبيعة مطبوعة ،  
وكلاهما عالم الطبيعة ، عالم واحد . وسار على  
آثره هيجل يوحّد بين المثال والواقع ، بين المجرّد  
والعيانى حتى يتفجر الصراع فى الكون لصالح  
الانسان ولإقامة الدولة .

ولكننا للأسف آثرنا التصور الأفلاطونى  
الذى يوافق هوى التطهر والنفقات الخوف والذى  
يقوم بوظيفة العزاء أو التعويض ، السكينة أو  
الأمل . فقمنا العالم الى قسمين ، عالم فان  
وأخر باق . فأثبتنا الله فارغا بلا مضمون ،  
وحولنا العالم الى ذرات فى مهب الريح . فلا نحن  
أعطينا الله حقه كجوهـر ، ولا نحن أعطينا العالم  
حقه كوجود . فقمنا فى هذه الدنيا مقلوبين ،  
نسير على السماء ، موطن الثبات والخلود ، والأرض

يقوم على الاستقراء والبحث عن العلل كما فعل علماء أصول الفقه في تراثنا القديم (٢٦) . أما لدينا فقد استمر المنطق الشكلي في صورة أشكال الفكر دون مضمونه ودون مميزاته وهو الاتساق بين المقدمات والنتائج . فساد فكرنا القومي منطق الألفاظ والتلاعب بالمبارات ، فقلب منطق الظن على منطق اليقين ، وسادت مناهج الجدل والسفسطة على مناهج القياس والبرهان ، وأصبحت خطباء وشعراء ونحن نظن أننا مفكرون وفلاسفة .

وقد تجددت الحياة عندنا ، وحدثت لنا مآسى العصر من تخلف واستعمار وتسلط . وبالتالي فإن المنطق الصوري وأشكال القياس لم يعد يفي بحاجة عصرنا . ونحن في حاجة أكثر إلى منطق الواقع ، ومنطق التجربة ، والمنطق الاجتماعي ، ومنطق التسايرخ . إن واقعنا في حاجة إلى منطق مادي ، من أجل فهم حياتنا المعاصرة وحل مشاكلنا . نحن في حاجة إلى منطق للعلوم الإنسانية أكثر من حاجتنا إلى منطق للفكر الخاص بالرغم من اتجاه الغرب الآن إلى الصورية من جديد سواء في المنطق الرمزي أو في منطق العلوم الإنسانية ، ربما كنا أخرج إلى المنطق الاستقرائي الكمي الذي وضعه الأصوليون القدماء ، الذي يعتمد على مناهج الإحصاء (السيرو التقسيم) لمعرفة العلل المؤثرة في حياتنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . ربما كنا أخرج إلى منطق الشعور لتحليل وجداننا القومي الفردي والاجتماعي لمعرفة مكونات عصرنا وتجاربنا الرئيسية ولإدراك روح العصر ، حتى يمكن تمثلها ، والتغلب على معوقات التقدم . ولكننا حتما في حاجة إلى تجاوز منطق الألفاظ ، ومنطق أشكال القياس ، ومنطق الجدل والسفسطة ومنطق الخطابة والشعر ، ونحن نعانى من الفكر اللفظي الذي تغلب عليه العبارات الانشائية ، ونحن نعانى من الجدل والسفسطة فيما بيننا حتى ضاعت الأرض من تحت أرجلنا ، ولهميت الثروات من بين أيدينا ، ونحن في خضم مآزك اللسان ، ونحن نعانى من منطق المزمار والربابة التي ما قتلت ذباية (٢٧) .

## ٢ - العقل التجريبي :

لما كانت وظيفة العقل الأساسية هي الاحتواء والكظم والتمثل ، وعدم رفض أي شيء ، وقبول كل شيء ، ثم وضعه في مكانه الصحيح في إطار التصور الشامل للكون غلبت على العقل وظيفة التبرير بدعوى التفتيش والتفتيش . فكل شيء مقبول ، وكل مقبول له برهان يقيني . سقراط

من تحتنا ، ورؤوسنا عليها ، يسير عليها الآخرون حتى ضاعت الأرض .

## ثانيا - السلبيات التي استمرت :

وبالإضافة إلى الإيجابيات التي توقفت في تراثنا الفلسفي هناك سلبيات أخرى فيه استمرت ، وذاعت وانتشرت ، وأصبحت هي التي تحدد تصوراتنا للعالم ، وتطيننا موجهاً للسلوك وربما كانت هذه السلبيات إيجابيات بالنسبة إلى القدماء لأنها أدت دورها في المحافظة على مضمون الحضارة - ولكن بالنسبة لنا بعد أن حققت أهدافها أصبحت بغير مضمون بعد أن تمت هزيمة الإعداء القدماء ، وظهر أعداء جدد مما يقتضي إعادة ترتيب الصفوف . وأهم هذه السلبيات هي :

## ١ - المنطق الصوري :

كان من الطبيعي بعد ترجمة أرسطو ، واكتشاف راعته الأولى « المنطق » أن اتجه تراثنا الفلسفي نحو الصوري الخالص حتى يمكن احتواء منطق أرسطو وتمثله ووضع في إطار العقل الخالص . وقد ساعد على ذلك أيضا التوحيد الذي يدفع الذهن نحو المجرى ، ويوجهه نحو التعالي المستمر . وقد دفعت مخاطر التجسيم والتشبيه في الديانات القديمة العقل الإسلامي نحو الصوري أكثر فأكثر حماية له ، وتثبيتا للتوحيد الناشئ في قلوب المسلمين . خرج المنطق الصوري لدى الشراح المسلمين مركزاً على القياس وأشكاله بالرغم من إعادة بنائه طبقاً للمنطق الإسلامي : منطق اليقين ( المقولات ، والمبارة ، والقياس ، والبرهان ) ومنطق الظن ( الجدل ، والسفسطة ، والخطابة ، والشعر ) . وإن الظن لا يغني من الحق شيئا ( ٥٣ : ٢٨ ) . وبالرغم من استعارة مادته اللغوية من اللغة العربية في مبحث الألفاظ ، وإسقاط اللمبة والأمتلة اليونانية ، وبالرغم من زيادة المجرىات في مادة البرهان ، وبالرغم من الأمتلة المستقاة من الأدب العربي في منطق الظن خاصة في الخطابة والشعر فقد ، ظل المنطق بين أيدي الشراح المسلمين صوريا خالصا يعنى بشكل الفكر ، وبصيغ العبارات ، ويهتم بالاتساق الداخلي بين المقدمات والنتائج ، بصرف النظر عن واقع المسلمين الذي تناوله الفقهاء وحدهم .

وإذا كان الغرب قد تعلم المنطق على أيدي المسلمين فإن فلاسفته استلهموا في العصور الحديثة نقد المنطق القديم وإقامة منطق جديد

الفصل بين الفلسفة والتصوف أو بين الجزء الأخير من « الإشارات والتنبيهات » لابن سينا و « الرسالة » لعبد الكريم القشيري أو « أحياء علوم الدين » للغزالي أو « قوت القلوب » لأبي طالب المكي (٢٤) فالمعقل في تراثنا الفلسفي كان قائما على الإشراق . وبالرغم من تأليه المعقل ، ووصف الله بأنه عقل وعقل ومعقول ، ونظرية المعقول المشرة ، والمعقل الفعال ، ونظرية الاتصال عندما يتصل المعقل الانساني بالمعقل الفعال ، المعقل الماشر ، مدبر فلك الأرض فيأخذ منه الصور التي تنتقش على المعقل الهولاني فيصبح عقلا مستفادا ، ويتحول من عقل بالقوة أو عقل بالملكة الى عقل بالفعل . كل هذه المعقول في حقيقة الأمر تحصل على معارفها من مصدر رباني ، يأتي إليها من خارج الأرض ، من المعقل الفعال ، وليس من الحس أو المشاهدة أو التجربة . وقد أودع الله في هذا المعقل الفعال كل العلوم والمعارف ، منه يستقي الأنبياء نبوتهم ، والفلاسفة رؤاهم ، والصوفية الهاماتهم ، وفيه سطر الوحي ، وهو الذي سماء المتكلمون اللوح المحفوظ .

وقد استمر الحال على هذا النحو حتى الآن . فأما بالمعرفة الدنية ، وتصورتنا مصادر المعرفة خارج الحس والمقل في القلب والالهام وعين البصيرة والنور الذي يقذفه الله تعالى في القلب بلا تمعد أو تكلف . وأسقطنا الجانب المنطقي العقلاني ، ولم نبق الا على الجانب الإشراقي بعد أن قواه في نفوسنا التصوف والأشعرية .

#### ٤ - نظرية الفيض :

بعد أن سادت الفلسفة الإشراقية في تراثنا الفلسفي في نظرية المعرفة سادته أيضا في نظرية الوجود وفي تصور العلاقة بين الله والعالم فأصبح الله هو الواحد الذي تصدر عنه سائر الموجودات ، وهو المعقل الأول الذي تفيض عنه سائر المعقول المشرة . فالملاقة بين الله والعالم ليست علاقة انفصال بل اتصال ، وتمثل اختلافا في الدرجة وليس اختلافا في النوع . كلما صعدنا الى أعلى وصلنا الى اسمى مراتب الشرف والكمال ، وكلما نزلنا الى أسفل وصلنا الى أقل درجات الشرف والكمال . وفي القمة الكون الواحد أي الكمال المطلق ، وفي أسفل الكون الكثير أي النقص المطلق . وتتفاوت هذه الدرجات من المعرفة وفي الوجود وفي القيمة . أصبح الطريق أمام الانسان مفتوحا الى أعلى اذا شاء صعد أو الى أسفل اذا شاء هبط . أصبح الامام هو الأعلى والخلف هو الأسفل ، وأصبح

على حق ، وأفلاطون وأرسطو كلاهما على حق ، والحق لا يضاد الحق بل يكمله ويتكامل معه . أصبحت وظيفة المعقل ضم الأشياء بعضها الى بعض ، وإيجاد نسقتها الداخلي . فالمعقل قادر على إثبات حدوث العالم وقدمه ، وقادر على إثبات صحة فناء النفس وخلودها ، وقادر على إثبات صحة جميع العقائد والديانات أو كذبها . وقد قام بضئ الفلسفة بالفعل يمثل هذه للتصينات ابرازا للمهارة أو ميلا نحو الأهواء .

لذلك غابت وظيفة النقد . فلم يكن عقل الفلاسفة عقلا نقديا بل قبلوا وصنفوا ما وصل اليهم . أكملوا الناقص ، ولم ينتقدوا المنقول . ولم تنش الكتب النقدية الفلسفية القليلة التي خرجت عن الطوق ، وطلعت من الحصار مثل كتاب « نقد النبوات » للرازي والأخر بنفس العنوان لابن الراوندي الذي لقب باسم « الملحد » كما غابت وظيفة الهمم . فلم يهلم المعقل شيئا من الصروح الفلسفية القديمة بل أحكم تسمييعها ، ولوى دعائنها ، وتركها أكثر استقرارا واستمرارا في التاريخ كذلك غابت وظيفة الرضى والصيان والتزود أو على الأقل لم تصل إليها .

كل ذلك طبع عقلية أحيانا بعقلية القبول والتبرير ، وغيب حركات النقد والهمم والرضى ببر ما هو موجود ، ونجد البراهين على صحة المذهب المتعارضة ، وأصبح المعقل في خدمة كل شيء سوى العقل نفسه .

لذلك أعطينا الفرصة بأيدينا للفرب في الاعتزاز بعقليته الناقدة ، وبتأسيسه لعلوم النقد ، نقد الواقع ، ونقد المعرفة ، ونقد السلطة ، ونقد الكنيسة ، ونقد الكتب المقدسة ، ونقد المعقل ذاته بل ونقد النقد (٢٣) . في حين أن النقد كان وليد تراكم تاريخي من علماء المسلمين وخصوصا من علماء الحديث في وضعهم قواعد لنقد الرواية ، ومن الفقهاء في تقديم للفكر والمجتمع .

#### ٣ - المعرفة الإشراقية :

بالرغم من البحث عن الصوري ، وأعمال المعقل في صياغة أشكال القياس فإن المعقل عندما يخرج عن المنطق الى تطبيقاته في الطبيعة والميتافيزيقا يصبح عقلا إشراقيا ، ويتحول الفلسفة بفضلها الى فلسفة إشراقية ، ويصبح الفارابي ، المعلم الثاني ، وابن سينا واضع بناء الفلسفة الإسلامية مؤسس الفلسفة الإشراقية حتى أصبح من الصعب من هذه الناحية

ثم البدن ثم الحيوان ثم النبات ثم الجباد ( عالم  
الانسان الارضية ) ثم المعادن وما يكمن في باطن  
الارض . والنفس ذاتها مرتبة الى قوى بين الاعلى  
والادنى : النفس العاقلة ثم النفس الحيوانية ثم  
النفس النباتية . وكل نفس تتفاوت في قواها .  
ففي النفس العاقلة يكون العقل بالفعل افضل  
من العقل بالقوة . وفي النفس الحيوانية تكون  
قوى الحس اعلی رتبة من قوى الحركة . وفي الحس  
تكون الحواس الحس الباطنية مثل التوهم والمخيلة  
والحافظة أكثر اتصالا بالمعارف من الحواس الحس  
الظاهرة . وفي الحركة تكون الحركة الارادية  
أكثر عقلانية من الحركة الا ارادية . والنفس  
النباتية تتفاوت أيضا قواها من اعلی الى اسفل .  
القوة المولدة ثم القوة النامية ثم القوة الغائية  
وفي الجباد يكون عالم العناصر الارضية اعلی من  
المعادن في باطن الارض . بل ان العناصر الارضية  
ذاتها تتفاضل فيما بينها شرفا وكمالا لا طبقا  
لعلوها وسفلها . التراب أكثرها ثقلا . والنار  
مرتبة به . والماء يتقل فيهبط من السماء او  
يتخف فيصير بخارا . والهواء اضعفها ثقلا . وهكذا  
يتم وصف الطبيعة بترتيب طواهرها بين الاعلى  
والادنى حتى تصل الى قمته وهو العقل بالفعل  
المتمثل بالعقل الفصالح حيث تبدأ الالهيات  
وتصل الى قاعدتها في المعادن في باطن الارض  
المظلمة المصنعة الحامدة ( ٢٥ ) .

وما زلنا حتى الآن في هذه النظرة المشخصة  
للطبيعة . تتصور الموجودات الطبيعية على مراتب  
ونجعلها دليلا ومؤشرا على وجود غيرها . لانعتبرها  
في ذاتها . ولا نرد اليها اعتبارها . وبالرغم من  
انها سلم الى الالهيات فاننا في سلوكنا اليومي  
نلقى عليها بالأوساخ والادران . ونجعلها مصدر  
الشهوات والارغبات الدنياء . تاكل الطيور امام  
المساكن الشعبية وفي الحدائق العامة . فالحيوان اعلی  
من النبات . ونزغ الأشجار ونترك الارض قفرا .  
فالنباتات اشرف من الجباد . ولأكل الحيوان  
والنبات . ونلقى بفضلها على الجباد ونقرأ  
« ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر  
والبحر » ( ١٧ : ٧٠ ) . وهكذا سجل علينا  
انغرب نقطة وهي نظرتنا للطبيعة ومظاهرها بمنظار  
العلم حيث تتساوى العناصر ولا تتفاضل لأنها  
كلها من جزئيات واحدة . واحترامها لها . وجعلها  
مصدرا للإلهام في الفن . واساسا لقامة الدين  
الطبيعي .

#### ٦ - ثنائية الطبيعة :

وبالإضافة الى هذا التصور التدريجي للطبيعة  
وننقل الفيزي من المعرفة الى الوجود . اصطلحا

التقدم او التخلف مرهونا بالصعود او الهبوط  
حركة الانسان بين السماء والارض وليست  
في التاريخ والزمان بين السحب . وبالتالي  
ضاعت فرصة تأسيس التاريخ الانساني . ولم  
يتبق لدينا الا الطريق انصوفي . سلما نصعد  
عليه او نهبط منه كما نشاء . واصبحت علاقتنا  
بالسماء والارض أكثر من علاقتنا بالتاريخ مع  
ان مأسينا في التخلف . وأملنا في التقدم .

ما زالت نظرية الفيزي حتى الآن تفعل فينا .  
حاضرة في نفوسنا . توجه حياتنا العامة . اذا  
دعونا رفعا أيدينا الى السماء . واذا احتجنا  
لنفسنا مصلحة ذهبنا الى المدير او الرئيس .  
واذا لمحتجنا نظرا الى اسفل . واذا ترفعنا نظرا  
الى اعلی . واذا سببنا اثمنا من نسب بالحسنة  
والموتوية والحقارة والنقص . واذا اتيننا دعونا له  
بالرفعة . ننافس الاعلى منا ونزهد بالحقاق به .  
وتكبت الادنى منا ونمنعه من الرقي . حياتنا  
درجات . ورقينا علاوات . ونضفي في تفسير آيات  
مثل « ورفعنا بعضهم فوق بعض درجات » ( ٦ : ١٦٥ )  
نتصور الناس مقامات . والسماء طبقات .  
والارض طبقات . والجنة درجات . ولا نتصور  
المجتمع طبقات بل نرفض التحليل الطبقي  
لمجتمعنا . وبالتالي اعطينا الغرب نقطة علينا  
وهو انه استطاع بحضارته ان يقدم للعالم  
مفهوم المساواة واقام لذلك ثوراته . وعلى رأسها  
الثورة الفرنسية والثورة الاشتراكية .

#### ٥ - الطبيعيات الالهية :

وبالرغم من ظهور الطبيعيات قبل الالهيات  
في ترتيب اقسام الحكمة في تراثنا الفلسفي  
( منطق . طبيعيات . الهيات ) الا انها طبيعيات  
الهية او بالأحرى مقدمات طبيعية للالهيات او  
بتعبير معاصر الهيات مقبولة في الطبيعة . فقد  
تمت صياغة الطبيعيات على نحو عقل خالص دون  
أي أساس تجريبي . لم تكن الغاية تأسيس علم  
الطبيعة بل وصف الطبيعة وترتيب مظاهرها  
بحيث تقسح المجال فيما بعد لقامة الالهيات .  
فالطبيعة لابد وان تكون مفتوحة الى اعلی . رافعة  
ذراعها الى السماء . تتأدى على الخالق . وتسبح  
بمجده . بحيث يتحقق قول الشاعر المشهور :

وفي كل شيء له آية . لكل على انه الواحد

وكما انتهت نظرية الفيزي الى القول بمراتب  
المعول والموجودات انتهت أيضا في الطبيعيات  
الى القول بمراتب الموجودات الطبيعية . اذا  
ما رتبناها من اعلی الى اسفل يكون لدينا النفس



أبدية • وبالتالي شاركت عالم ما فوق القمر في ازليته وأبديته ، واستحال عليها الكون والفساد اللذان يصعدان على عالم ما تحت القمر ومع ذلك فهي كائنات حية مطيعة لله ، تسجد له ، وتسبح بحمده (٢٨) •

**والأخطر من ذلك كله أنه لا يحدث شيء في عالم ما فوق فلك القمر لا يحدث أثرًا في عالم ما تحت فلك القمر • ولا يحدث شيء في الأرض الا وقد تحدثت مقاديره من قبل نتيجة لدورات الأفلاك وحركات النجوم وطوال الكواكب • فنشأ بجوار علم الفلك علم التنجيم ، ومعها نشأت علوم السحر والطلسمات ، وقراءة المستقبل ، والفال والطير والعرافة • وهي العلوم التي أذناها القرآن باعتبارها توطيئا خرافيا لعلم الفلك •**

لقد وقع ترانثا الفلسفي في هذا الخلط بالرغم من تنبيه البعض عليه (٢٨) • واستمر هذا الخلط في وجداننا حتى الآن • فلا نحن طورنا علم الفلك القديم ، وهو ما حدث في الغرب تطورا لعلم الفلك العربي ، وتطورا للمراصد الاسلامية وأكبرها مرصد ألونج يك في سمرقند، ولا نحن أوقفنا علم التنجيم بل استمر لدينا في صورة كتابة التعاويذ والترايم للأفلاك، والاستمادة بها على الأعداء • وربطهم • حتى تشل حركتهم البدنية وانتشرت في حياتنا اليومية قراءة الطالع ومعرفة الخط من أخبار الفلكي في • حظك اليوم • وأنواع الأبراج انتظارا للفرج والفرح أو دفعا للأحزان والهموم •

#### ٨ - الضرورة الكونية :

كان من جراء هذا التصور الشامل للكون أن أصبح الإنسان فيه أحد ذراته الكونية تتحكم فيه قوانين الطبيعة الشاملة ، وليس له كيان مستقل خاص به حتى أن حريته أصبحت خاضعة لنواميس الكون بل أن أفراحه وأحزانه أيضا تخضع لقوانين

ترانثا الفلسفي تصورا ثانيا للطبيعة • فالطبيعة جزءان ، الوجود وجودان على ما يقول الكندي : صورة ومادة ، علة ومعلول ، سكون وحركة ، مكان وزمان ، تخلخل وتكاثف ، خلاء وملاء ، جوهر وعرض ، كم وكيف ، حس وعقل ، بدن ونفس الى آخر هذه الثنائيات المشهورة في كل فكر ديني والتي كانت تعبر عن النظرة التالية اليونانية للطبيعة والتي كانت تغني عن الايمان الديني • ثم أصبحت هذه النظرة مضمون التوحيد لأنها تسمح بهذا التمايز بين الله والعالم ضد الديانات القديمة التي وقعت في التجسيم أو التشبيه أو الشرك أو التعدد • فوجد التوحيد فيها خير معبر عن مضمونه • والحقيقة أن هذه الثنائيات في الطبيعة تماما مثل الطبيعيات الالهية مجرد تمرينات عقلية للتوحيد مثل تمرينات الأشاعرة : هل الله يقدر على ما لا يكون؟ هل يقدر على فعل المستحيل ؟ هل يقدر على الجمع بين المتناقضات ؟ وذلك كله من أجل الإجابة على اثباتا لقدرة الله المطلقة • فنسب الله للعالم هي نفسها نسبة الصورة للمادة ، والعلة للمعلول ، والسكون للحركة ، والزمان للمكان ، والجوهر للعرض ، والكيف للكم ، والعقل للحس ، والنفس للبدن ... الخ •

وقد استمرت هذه الثنائيات في وجداننا المعاصر حتى الآن • فقسمنا حياتنا الى قسمين : نفس وبدن ، آخرة ودنيا ، خير وشر ، ملاك وشيطان ، مؤمن وكافر ، رجل وامرأة ، معنى ولفظ • وأعلينا من شأن طرف على حساب الطرف الآخر فاصبحت العلاقة بين طرفي الحقيقة علاقة تابع بمتبوع ، علاقة أعلى بآدنى ، وليست علاقة مساواة بين طرفين • لذلك طهر منطق السيادة والمبودية في حياتنا • فإذا أردنا الجمع بين الطرفين عشنا في الطرف الأدنى ، وتسترنا فوقه بالطرف الأعلى فنأقننا وتملقنا ودهشنا ، وأصبحنا مفرغين من الداخل ، نعيش الهواء ، وندعى الامتلاء (٣٦) •

#### ٧ - النجوم والأفلاك :

كان من نتائج الطبيعيات الالهية أن وضعت النجوم والأفلاك في هذا الإطار • ولا كانت كل الهيات انفعالات نفسية تتشخص في الخارج ، وتخلق من ذاتها موضوعات حية ، فقد تم تشخيص النجوم والأفلاك • فالكواكب كائنات حية لها عقول ونفوس • ولما كانت أكثر علوا كانت أيضا أكثر قدرة على التمثل والحياة • ومن هنا نتج خلود الحركة والزمان • فهي كائنات حية



المحارب المؤسس للدولة . وكان على الغرب أن ينتظر الماركسية حتى تنقلب الآية رأساً على عقب، وتعطي الأولوية للعمل على النظر ، وينقسم التاريخ الى مرحلتين : مرحلة فهم العالم ومرحلة تغييره ، مرحلة « الأيديولوجية الآلانية » ومرحلة « الحزب البروليتارى » .

وقد ورتنا نحن هذا التصور القديم من تراثنا الفلسفي ، وظل لدينا حتى الآن بالرغم من صباح المصلحين وما أكثر للقول وما أقل العمل ، (٣١) . فالكليات النظرية لدينا أفضل قيمة وأعلى شرفاً من الكليات العملية ، والجامعات لدينا أفضل من المعاهد العليا ، والمدارس الفنية المتخصصة ، والدراسات النظرية فى وجداننا أفضل من الدراسات العملية على الرغم من زيادة العرض وقلة الطلب على خريجي الكليات النظرية ، وزيادة الطلب ونقص فى الرضى فى خريجي المعاهد الفنية والمدارس المهنية المتخصصة . ما زال « الألفنى » أفضل من « الأسطى » فى تصورنا الشعبى ، وصاحب البياقة البيضاء له الصدارة الاجتماعية على صاحب البياقة الزرقاء بالرغم من اليون الشاسع فى الدخول بين الاثنين . ما زال السبائك والتجار والنقاش والبناء أقل قدراً فى وجداننا الاجتماعى من الموظف والمدارس بالرغم من غنى الأول وفقر الثانى (٣٢) وما زلنا جميعاً قادين على إعطاء الأوامر والتفكير النظرى وليس منا من يستعد لتنفيذها بيديه وحمل التراب .

#### ١٠ - الدولة الهرمية :

كان من نتيجة نظرية الفيض على المستوى السياسى والاجتماعى أن تصور الفارابى « المدينة الفاضلة » دولة هرمية يعلوها فى القمة الملك أو الفيلسوف أو الرئيس أو النبى أو الامام ، ويوطأها فى القاعدة جماهير العمال والفلاحين والصيادين والمنتجين الذين يعملون بأيديهم ، ولا يفكرون بمقولهم ، وتتفاوت الطبقات الاجتماعية بينهما بين الشرف والحسة . فتحت الحاكم الأود الذى يتشبه بالله فى صفاته المطلقة تاتى طبقة الأدياء والفكرين والشمراء والفقهاء ، وبعد طبقة أهل النظر تاتى طبقة الوزراء وكبار موظفى الدولة والقوادى طبقة الإدارة حتى تصل الى صفار الموظفين والجنود . وعلاوة الطبقة العليا بالطبقة الأدنى علاقة أمر بمأمور ، فتأتى الأوامر من الأعلى لينفذها الأدنى .

هذا التصور الهرمى للعالم وللدولة والمجتمع وللإنسان فى قواء النظرية والعملية يضع الواحد

الكيميائى ١ هذا التصور المحتى للكون هو الذى ساعد على نشأة العلم ، ولكن أصبح الإنسان إحدى صفحات الكون دون أن تكون له إيدة صدارة فى المكان أو الزمان . فانه خلق العالم طبقاً للضرورة من طبيعته وليس بإرادته ، فبعض منه لا دافع له . الفيض عملية كونية لأن الله ضرورة الكون . ويخضع البدن أيضاً لقوانين ضرورة يعرفها علماء الطب والكيميائى . هذه النظرة المحتية الآلية هى التى ولدت العلم فى عصر النهضة والقرون الثلاثة التالية له ، وتحولت الى ضرورة شاملة فى الحياة والكون والتاريخ ولكن باستثناء الإنسان وإرادته وحرية على ما هو معروف عند سبينوزا ، حتمية فى الطبيعة وحرية للفكر الى ما لا نهاية . والأخطر من ذلك هو تبرير الشر فى الكون وجعله تمبيراً عن القضاء الإلهى . وبالتالي لا غرابة ولا عجب من وقوع الشرور والآثام . وهو ما حدث أيضاً عند هيجل حتى أصبح الشر عنصراً مكوناً فى الوجود مثل الخير ، وامتحت مسئولية الإنسان أو المجتمع عنه . وكان لابد أن يظهر ماركس حتى يبعد هذه المسئولية ، ويعمل على تغيير الشرور والآثام بالفعل (٢٩) .

وقد ورتنا نحن هذا التصور دون نتائجه . فأتينا بضرورة حتمية فى الكون نتيجة للإرادة الإلهية المطلقة خارج العالم ، والعالم خاضع لها ودون أن تأتى هذه الضرورة من داخل الكون ومن طبيعته . فوقتنا فى القدرية ، أخذنا سلبياتها وتركنا إيجابياتها . أمتنا بالمحتية دون أن ينشأ العلم وعمانها حتى قطعت على الحرية الإنسانية . لم نستفد بنتائج المحتية كالعالم الذى يخضع لقوانين حتمية آلية تسمح بنشأة العلم الآل ، ووقع علينا الضرر بامتدادها على الإرادة الإنسانية الحرة فوقتنا فى القدرية التى انتهت بنا الى التسليم والعجز أو الى التملق والتفاهق .

#### ٩ - الفضائل النظرية :

كان من نتيجة أعمال العقل إثارة الحكمة على ما عداها ، واعتبار الفضائل النظرية أعلى قيمة وشرفاً من الفضائل العملية . وأعلى الفضائل النظرية على الإطلاق الحكمة أو التأمل ، وأحسن الفضائل العملية على الإطلاق العمل اليدوى المنتج . أفضل العلوم الألييات والمنطق والرياضيات لأنها علوم نظرية ، وأقل العلوم الأخلاق والسياسة وتدير المنزل لأنها علوم عملية (٣٠) . وأصبح النبى هو المتأمل المتصل الحكيم الفيلسوف وليس العامل المجاهد المناضل

المتبادل والإيحاء والتأثير على النفوس والتطهير دون أن ننسى إنسانا بعينه يصف أوضاعا عامة من أجل إخضاعها لقوانين علمية منطقية . ثم تمت قسمة الإنسان بين الطبيعيات والالهيات ، البدن في الطبيعيات ، والنفس في الالهيات ، ولكن لم يوجد الإنسان كمبحث مستقل له كيانه وميدانه وعالمه الخاص بين الطبيعيات والالهيات فالبدن تسرى عليه قوانين الطبيعة من حيث هو كائن حتى به نفس نباتية وظيفتها النمو والتغذية والتوليد ، ونفس حيوانية وظيفتها الحس والحركة ، ونفس عاقلة وظيفتها ادراك المعقولات ابتداء من العقل الهولاني الى العقل بالملكة أو بالقوة الى العقل المستفاد أو بالفعل . وهنا تبدأ الالهيات في نظرية الاتصال بالعقل الفعال والعالم العلوي أو الملا الأعلى حيث تفيض المعقولات . ولا يتم ذلك الا بعد تصفية النفس عن أدراكها ، وتزكيتها وتطهيرها حتى تكون كالمرآة تمكس الصور ، وكان الإنسان ليس الا ذاتا عارفة ، ترى الحقائق على نحو اشراقى ، وتستمد صورها من خارج العالم . وهكذا أصبح الإنسان مطهونا بين الطبيعيات والالهيات ، مملطحا بين العالم والله ، مختنقا بين الأرض والسماء ، لا متنفس له الا الاشراق في الالهيات أو للفناء في الطبيعيات (٣٦) .

وقد يكون هذا هو السبب في أن حياتنا المعاصرة لم تتم على احترام الإنسان بل على تقديس الله وفي أن مجتمعاتنا المعاصرة ليست مجتمعات انسانية بل الهية . تعليمنا ، نظمنا السياسية ، عاداتنا كلها لا تهدف الى اعتبار الإنسان كقيمة في ذاتها . وبالتالي أعطينا الجلبة للغرب ضد أنفسنا ليعلم باستمرار أن الحضارة الغربية هي وحدها الحضارة الانسانية وأن الإنسان كقيمة هو اكتشاف الغرب وحده . أعلن الغرب «حقوق الإنسان» وأقام لجانا للدفاع داخل مجتمعاتنا عن «حقوق الإنسان» !

#### ١٢ - سقوط التاريخ :

والجيب أن الحضارة التي قامت لورثة التاريخ القديم ولاحتواء الحضارات القديمة ولابتلاع امبراطوريتى فارس والروم والتي يذكرها وحدها في كل آية . لقد كان في قصصهم عبرة لأولى الألباب ، ( ٢ : ١١١ ) قد أسقطت التاريخ من حسابها ، وكأنها أمة بلا تاريخ أو على هامش التاريخ أو خارج التاريخ . فنظرا لأن تراثنا الفلسفى قد تصور العالم بين الأعلى والأدنى ، ووضع الإنسان بين الله والعالم طهر المحور الرأسى ، وغاب المحور الأفقى . وجد

في القمة والكثير في القاعدة ، وهو تصور يقوم على الفطرة والاستعدادات الطبيعية والتناسق الكونى العام والتدرج الهرمى للطبقات لذلك تصبح كل طبقة في وضعها الاجتماعى قائمة فيه الى الابد كفرد محتوم لا تعلو ولا تهبط وكان الإنسان قد قلد مصيره ووضع الاجتماعى الى الابد لا حراك له ولا قيام (٣٧) .

هذا التصور الهرمى للدولة هو الذى سرى في نفوسنا ، وشكل نظمنا السياسية الحديثة . ففي القمة يوجد الرئيس الذى يجمع بين يديه جميع السلطات التشريعية والتنفيذية والقضائية . وهو الحكيم ، الملم ، العاقل ، الفاضل ، سليم الاعضاء ، كامل الاوصاف . وبالتالي أصبحت نظمنا السياسية المعاصرة نظما اوتوقراطية تقوم على تأليه الحاكم والتنكر للشعوب وغياب المؤسسات المستقلة . هذا التصور الهرمى للدولة هو المسؤول ايضا عن الدولة البروقراطية التى تقوم على سيادة الموظفين والتكنوقراط وعلاقة الأمر بالأمور كما أنه وراء المجتمع الطبقي الذى يحى فيه الصراع بين الطبقات .

وبالتالى يكون السؤال لعلماء اجتماع المعرفة والفلسفة : هل الدولة الهرمية تبرير لنظام سيف الدولة الممدانى فى الشام التى كانت تقوم على تنظيم الأمر ثم الشمرء والوزراء والقواد أم انها نقل لنظرية الفيض على مستوى السياسة ؟ ويكون السؤال أيضا لكل من يود تحديث مجتمعاتنا : هل يبدأ بتنفيذ نظرية الفيض وهى الجذر التاريخى والجروتمة النفسية فى التصور الهرمى للدولة أم يبدأ بتغيير النظم الطبقي الحالية لمجتمعاتنا التى ولدت نظرية العنصر فى النفوس (٣٨) ؟

#### ١١ - غياب الإنسان :

كان من نتيجة قسمة الحكمة في تراثنا الفلسفى القديم الى منطق وطبيعيات واليهيات أن غاب الإنسان كمبحث مستقل في تراثنا الفلسفى القديم (٣٩) . فالأقسام الثلاثة التى وضع فيها ابن سينا الحكمة لا تضم مجتعا مستقلا عن «الانسانيات» . المنطق آلة للعلوم ، يضع قواعد للذهن ليصممه من الخطأ . فهو أشكال صورية لفكر غير مشخص لإنسان لا يوجد فى موقف . بل أن منطق الظن الذى يحتوى الجدل والسفسطة والحطابة والشعر تظهر فيه الانفعالات الانسانية ومواقف الجدل والاقتصاد

الانسان بين الأعلى والأدنى ، ولم يوجد بين الامام والخلف . فكما غاب مبحث الانسان كمبحث مستقل في تراثنا الفلسفي القديم غاب ايضا مبحث التاريخ كمبحث مستقل في تراثنا الفلسفي القديم . ولم يظهر فيه الا بعض لمحات عن تطور المجتمعات في الرسائل السياسية مثل « السياسة المدنية » للفارابي عندما بين انتقال الحضارات من فارس والهند الى العرب والترك ، وحاول تحديد خصائص عامة للشعوب .

وكان علينا أن نتظر ابن خلدون في القرن الثامن الهجري حتى يكتب مقدمته المشهورة . ولكن ابن خلدون كان يحدد أساسا أسباب انهيار الحضارة الاسلامية . فالحضارات لديه لا تنهض وتقسب وتقوى الا لكي تشيخ وتنهار وتقرض ثم تبدأ من جديد ، من البداوة الى الحضارة ثم تسقط من جديد الى البداوة . وكان الحضارة تحل في طياتها عناصر الغناء . وكان الدورة الجديدة تبدأ من الصفر دون أن يحدث تراكم تاريخي في الدورات اللاحقة أو الاستفادة من الدروس السابقة أو أخذ عبرة من الأمم الغابرة كما يوحي القرآن .

- وقد بقيت أجيالنا على هذا الحال . لا نضع

ألفسنا في التاريخ بالرغم من ادعائنا بأننا ورثة حضارة سبعة آلاف عام . وبالرغم من زهونا بحضارتنا الاسلامية القديمة ليس لدينا الوعي التاريخي بوظيفة الماضي وباللحظة التاريخية التي نمر بها . وليست لدينا رؤية مستقبلية لشعوبنا . قد نعيش فترات تاريخية ولت وانقضت كما يفعل السلفيون . وقد نعيش فترات تاريخية مازالت قادمة كما يفعل الماركسيون . ومازلنا في غموض واشتباه بالنسبة للفترة التاريخية الحاضرة . هل هو الاحياء أم الاصلاح أم النهضة أم الثورة أم الافلاس التاريخي الشامل والاقتراض أمام الغزو الحضاري الغربي أو الشرقي أو الصهيوني . لم نحاول بعد أن نعيد ما بدأه ابن خلدون من أخذ التقدم بدل الانهيار فوضوحا للدراسة والبحث ، وأن ندخل أحياءنا وأصلحنا ونهضتنا التي يملت في القرن الماضي في الاعتبار موازيا لانهيار الغرب وقوله وانقلاب قيمه وأزماته كما يصور بعض فلاسفة الغرب الحاصرون (٣٧) .

قد يظل الغرب يزعم بأنه وحده حضارة « الانسان والتاريخ » . وقد نظل نحن نغني من غياب هذين البعدين في وجداننا وحياتنا المعاصرة نظرا لغيابها في تراثنا الفلسفي القديم .

## هوامش المقال

(١) انظر مثلا مقالا « الجذور التاريخية لأزمة الحرية والديمقراطية في وجداننا المعاصر » المستقبل العربي . يناير ١٩٧٨

(٢) انظر تحليل هذه الوظائف الثلاثة للشعوب في رسالتنا « مناهج التأويل » . المجلس الأعلى للثقافة والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ١٩٦٥ ( بالفرنسية ) .

(٣) انظر : (١) مقالنا « موقفنا من التراث العربي » وكذلك « الظاهريات وأزمة السلام الأوروبية » في قضايا حاصرة . (٢) في الفكر العربي المعاصر . ص ٣ - ٣٣ ص ٢٨٥ - ٣٢٦ دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٧٧

(٤) ويرجع الفضل الى صديقي د. أنور عبد الملك في حل هذه الدعوة لاكتشاف « ربيع الشرق » في دراساته ومقالاته الحديثة .

(٥) انظر « موقفنا الحضاري » في لقائنا حاصرة (١) في فكرنا العربي المعاصر . ص ٤٦ - ٥٠ « الفكر العربي » القاهرة ١٩٧٦ مخرجان ابن رشد ، الفكرية الثورية الثالثة لولاه ، المجلد الأول

(٦) انظر مقالنا « ابن رشد فيلسوفا إرسطو » . القاهرة ١٩٧٦ للمجلد الأول ، الجزائر ٢٩٨ هـ ١٩٧٨ م .

الفارابي حاشا أرسطو . ، الفكرية الثورية الثانية عشر لجلاله . المجلس الأعلى للثقافة والآداب والعلوم الاجتماعية ( تحت الطبع بنو سينتين في الهيئة العامة للكتاب ) .

(٧) انظر صدارتنا في ذلك في « مناهج من الفلسفة المسيحية » الطبعة الثانية ، الانجلو المصرية ١٩٧٨ سينوزا . : رسالة في الاخلاق والسياسة ، الطبعة الثانية ، الانجلو المصرية ١٩٧٨ ، لصنع : « تربية الجنس البشري » ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧ . سادق : « تال الأنا موجود ، علم الثقافة الجديدة » القاهرة ١٩٧٧

(٨) انظر كتابنا « التراث والتجديد » ، موقنا من التراث القديم ص ١٢٣ - ١٨١ ص ١٨٢ - ١٨٣ للفرز العربي للبحث والفكر : القاهرة ١٩٨٠

(٩) انظر رسالة الكندي في السيوف وأجاسها . نشرها عبد الرحمن زكي ، مجلة كلية الآداب المجلد ١٤ ج ٢ ديسمبر ١٩٥٢

(١٠) حل هذه الدعوة منذ القرن الماضي : شميل ، شميل ، فلاح أنطون ، ويحيى صروف ، وثقوى حواد ، وولي الدين يكن ، وفي هذا القرن : اسماعيل طاهر ، وسلامة حوي ، وزي نجيب محمود ، ولؤاد زكريا .

في تسع رسائل في الحكمة والطبيبات ، ص ١٤٩ - ١٥٩  
 وأيضا في علم الأخلاق ، نفس المصدر ص ٣٥٢ - ١٥٧ -  
 وانظر أيضا على بن فضل أحمد الكيلاني ، توفيق التطبيق  
 في اثبات أن الشيخ الرئيس من الأمامية الاثني عشرية ،  
 تقديم وحقيق وتعليق د. محمد مصطفى علمي ، دار احياء  
 الكتب العربية ١٩٥٤ .

(٣٥) ابن سينا : في الطبيبات من عيون الحكمة في  
 تسع رسائل في الحكمة والطبيبات ص ٢ - ١٥ : القاهرة  
 ١٩٠٨ .

(٣٦) ابن سينا : الاشارات والتنبهات ، القسم  
 الثاني . وأيضا النجاة . الطبيبات ص ٩٨ - ١٥٦ : انظر  
 أيضا تحليلنا لمخاطر هذه التنبهات في الفكر الديني على  
 سلوكنا اليوم في د الفكر الديني واذاوجبة الشخصية ،  
 في قضايا ماصرة (١) ص ١١١ - ١٢٧ .

(٣٧) رسالة الكندي في الابانة من أن طبيعة الفلك  
 مخالفة لطبيع الناصر الأربعة . رسائل الكندي .  
 الفلسفية (٢) ص ٣٦ - ٤٦ وأيضا رسالة الكندي في الابانة  
 عن سجد الجرم الأرضي وطاعته ع وجل كتبهما الى  
 أحمد بن المتصم (١) ص ٢٣٨ - ٣٦١ .

(٣٨) الفارابي : النكت فيما يصح أولا يصح من  
 أحكام النجوم ، المجموع ص ٧٦ - ٧٩ : القاهرة ١٩٠٧ وفي  
 لها المنشورة بعنوان : لفظة العلوم والسماعات ، في  
 طبية رسائل الفارابي في حيدر آباد ، الهند .  
 انظر أيضا ابن سينا : في الأجرام العلوية في تسع رسائل  
 في الحكمة والطبيبات ص ٣٩ - ٥٩ : القاهرة ١٩٠٨ .

(٣٩) ابن سينا ، النجاة ، فصل في العناية وبها  
 دخول القرني للفناء الاثني ص ٢٨٤ - ٢٩٠ : وأيضا  
 الايهات (٢) ص ٤١٤ - ٤٢٢ .

(٣٠) ابن سينا : في اقسام العلوم العالية في تسع  
 رسائل في الحكمة والطبيبات ص ١٠٤ - ١١٩ : القاهرة  
 ١٩٠٨ وأيضا ابن سكرية : تهذيب الاخلاق ص ٧١ - ٧٦ :  
 القاهرة ١٣١٧ هـ .

(٣١) رشيد رضا : تاريخ الاستقلال الامام (٢)  
 ص ٩٨ - ١٠٢ : المنار ، القاهرة ١٣٤ هـ .

(٣٢) تم تصوير هذه المشكلة اخيرا الى حد ما في  
 فيلم « تنهوا ايها السادة » ، في الصراع بين هنر الزبال  
 واستغلال الفلسفة .

(٣٣) السابري : آراء أهل المدينة الفاضلة  
 ص ٧٤ - ٨٣ : مكتبة صبيح ، القاهرة .

(٣٤) انظر مقالنا « الايديولوجية والدين » مناقشة  
 كتاب « الاسلام والراسالية » لا كسيم رودسون ، قضايا  
 ماصرة (١) ص ١٢٨ - ١٤٦ وأيضا « الدين والراسالية »  
 حوار مع حاكس فير ، قضايا ماصرة (٢) ص ٢٧٣ - ٢٩٤  
 (٣٥) انظر مقالنا لماذا غاب بحث الانسان في قرانا  
 القديم ، قضايا عربية ، اكتوبر ١٩٧٧ .

(٣٦) ابن سينا في القرى الانسانية وادراكها في  
 تسع رسائل في الحكمة والطبيبات ص ٦٠ - ٧٣ وأيضا  
 التسمية الشمية . انظر أيضا النجاة ، الطبيبات ، المقالة  
 السادسة ، في النفس ، وأيضا الايهات ص ٢٩١ - ٣١٠ .

(٣٧) وقد حاولنا ذلك في « الفرائد والتجديد » ،  
 المركز العربي للبحث والفكر ، القاهرة ١٩٨٠ .

(١١) الفارابي : احياء المعلوم ، حله وقدم له وعلق  
 عليه المرحوم د. عثمان أمين ، دار الفكر العربي ، القاهرة  
 ١٩٤٩ ابن سينا : تسع رسائل في الحكمة والطبيبات  
 الرسالة الخامسة ، في اقسام العلوم المعلية ص ١٠٤ - ١١٩ :  
 القاهرة ١٩٠٨ .

(١٢) الكندي : كياء ، المنظر والمصنوعات ، نشر ترمز  
 كراير ، ليبسك ١٩٤٨ . رسالة الكندي في عمل الساعات ،  
 نشر زكريا يوسف ، بغداد ١٩٦٢ ، رسالة في خبر الانحن ،  
 نشرها اخوان الطنبي ، ليبسك ١٩٣٦ . رسالة في اجزاء  
 خبرية في الموسيقى نشرها الحنفي ، القاهرة ١٩٦٢ كما  
 نشر زكريا يوسف كتاب المصونات الوترية من ذات الوتر  
 الواحد الى ذات عشرة أوتار ، وأيضا مختصر الموسيقى في  
 تأليف المصم وصحة المرد ، وأيضا الرسالة الكبرى في  
 التأليف ، بغداد ١٩٦٢ .

(١٣) انظر مقالنا ، ثقافتنا الماصرة بين الاسئلة  
 والتفكير ، قضايا ماصرة (١) ص ٥١ - ٦٩ .

(١٤) انظر مقالنا السابقين : ابن رشد شارحا  
 ارسطر ، الفارابي شارحا ارسطر .

(١٥) د. عبد الرحمن بدوي : الأصول اليونانية  
 للفكرات السياسية في الاسلام ، مكتبة النهضة المصرية  
 القاهرة ١٩٥٤ .

(١٦) كتاب الكندي الى المتصم بأنه في الفلسفة  
 الأولى ، وأيضا ابن رشد : فصل للفال فيما بين الحكمة  
 والفريفة من الاصل .

(١٧) ابن سينا : في اثبات النبوات وتاويل ومزمع  
 وأمثالهم في تسع رسائل في الحكمة والطبيبات  
 ص ١٢٠ - ١٣٣ : القاهرة ١٩٠٨ .

(١٨) انظر كتابنا لنسج : تربية الجنس البشري ،  
 دار الثقافة الجديد ، القاهرة ١٩٧٧ .

(١٩) كتاب الكندي الى المتصم بأنه في الفلسفة الأولى  
 ص ١٤ حقق وقدم له وعلق عليه أحمد فؤاد الاحواني .  
 دار احياء الكتب العربية ١٩٤٨ .

(٢٠) ابن رشد : مناهج الأدلة في عقائد الملة  
 ص ٢٤٠ - ٢٥١ تقديم وحقيق د. محمود قاسم - الايلي  
 المصرية ، القاهرة ١٩٦٤ وأيضا مقالة في قوى النفس نشرها  
 وقدم لها عبد المجيد الفخوض حوليات الجامعة التونسية .  
 المند الثامن ، تونس .

(٢١) انظر دواخل ابن تيمية في نقد للنسج مثل  
 « الرد على المنطقيين » ، « نقض للنسج » ، وانظر أيضا  
 الصنماني : ترجيح أساليب القرآن على منطق اليونان .  
 وانظر أيضا د. علي سامي النشار : مناهج البحث عند  
 مفكرى الاسلام وثقة المسلمين للنسج الأسطى .

(٢٢) انظر محاولات د. زكي نجيب محمود في تفسير  
 هذا الجواب في « تجديد الفكر العربي » دار الفرق  
 بيروت ، ١٩٧١ .

(٢٣) ولما تبدو أهمية فلسفة ماركوز في الراس  
 واترها على الشباب ، انظر « العقل والقدرة » ، « الفلسفة  
 والقدرة » ماركوز في قضايا ماصرة (٢) ص ٤٦٦ - ٥٢٥ .

(٢٤) ابن سينا : الاشارات والتنبهات ، القسم  
 الثالث ، النسخ الثالث ، في البهية والسادة ، النسخ  
 التاسع ، في طامات المارفين ، النسخ المباشر في اسرار  
 الآيات ص ٢١٢ - ٢٥٦ . وانظر ابن سينا : في البهية ،

# التراث التاريخى

## عند العرب



● ● تعد قضية التراث التاريخى من أهم القضايا التى شغلت الباحثين خلال أكثر من نصف قرن ، وذلك منذ اجتازت النهضة العربية العديدة مرحلة البحث عن الذات الى مرحلة معرفة الذات (١) . على أن هذه الأهمية لم تكن تصمد فى أغلب الأحيان عن موقف علمى خالص يتصل بالقيمة الحقيقية لجوانب هذا التراث بقدر ما كانت تنبع من فكرة البحث عن علاقة هذا التراث بالواقع السياسى والحضارى للأمة العربية فى كل مرحلة على حدة ، وهى العلاقة التى نشأ بسببها فى الفكر العربى المعاصر مذاهب تليفية وانتخابية وتبريرية مختلفة فى تفسير جوانب من التراث العربى ، وفما لتطوف هذا الواقع السياسى والحضارى وتطوره .

الاهتمام بين من يقول بغالية المعرفة المطلقة ومن يقول بالنفعية المباشرة ؟

تتصل كلمة التراث فى أصلها اللغوى المحض بما يصير الى الحى من مال أو متاع بمسد موت ذويه ، فالوراثة والارث انتقال قنية الى الانسان من غير عقد ولا ما يجرى مجرى المقد ، وقد سمي بذلك الانتقال عن الميت ، فيقال للقنية الموروثة : « ميراث واث » (٢) . وأصل كلمة التراث « وراث » من الوراثة ، جملة الواو تاء لتخفيف النطق . وقد اتسع معنى الكلمة بالاستعمال

وقد يحسن بنا أن نبدأ أولا بتوضيح مفهوم التراث عموما قبل الدخول فى موضوع التراث التاريخى عند العرب بصفة خاصة .

### لما التراث ؟

وماذا يعنى اهتمامنا الواضح به منذ فجر النهضة العربية ، أى منذ انحسار الحكم العثمانى عن الوطن العربى ؟

وكيف اختلف الممارسون فى تفسير ذلك

تقديم الماضي مستقرا في الضمير العربي حتى قبل ظهور الاسلام الذي قاومه اهل مكة اول الامر باسم الحفاظ على تراث الآباء المتمثل في تقاليد العصر الجاهل وشعائره . وقد ظل هذا الشعور بقداصة الماضي ساريا في وجدان المثقف العربي حتى العصر الحديث ، خصوصا بعد ان اكتسبت الحضارة الاسلامية خلال مدتها الثقافي والانساني الجيد في العصور الوسطى نجاحا مرموقا صار مضرب الامثال واصبح المعاصرون يذكرونه بكل الفخار والحنين .

من اجل ذلك فان آية نهضة في راي كثير من هؤلاء المعاصرين لا تستلهم هذا التراث ، ولا تنبعث منه ، انما تنفصل عن أرضها الحقيقية وتنتهي الى الاخفاق والجمود ، لأنها تفقد عنصر الانتماء ، فتبقى بلا جذور تثبتها في أرض الماضي بوصفه شرطا حواليا لانتمائها .

وهذه الشعور بضرورة استلهم التراث والانطلاق منه الى آفاق من الابداع والتجديد حق في جملة وتلخيصه ، لأن الشيء لا يكون الا نفسه كما يقول المناطقة . ولقد عرف العالم العربي في العصر الحديث مظاهر مختلفة لابتداع الاتجاهات الثقافية وسياسية لم تؤسس نفسها على هذه القاعدة الحضارية الاصلية ، فلم يكتب لها النماء ، بل ذهبت مع الريح .

على ان هذا الشعور بالانتماء الى التراث والانطلاق منه ، قد يصبح في كثير من الأحيان حائلا ضد كل فكرة للتقدم ، وذلك حين يصير البحث عن الماضي عند بعض الدارسين غاية في ذاته تفوق كل الغايات من اجل العثور على لحظة ذهبية هنا أو هناك في تاريخنا السياسي ، بعد عصر النبوة والوحي ، تجمدت مع التاريخ ، لتصبح المثل الأعلى بصورة أو بأخرى لكل أجيال المستقبل دون التفرقة الواعية بين عناصر الثبات والتغير في صميم هذه الحضارة (٥) . ومثل هذا الموقف ينشأ عن وهم شساع بين أكثر المثقفين شيوعا يلمت النظر ، ويحق التنبيه اليه ، وهو الظن بأن التاريخ يعيد نفسه ، واننا اذا استطلعنا الثور على القانون الكلي الذي نسر به نجاح

المجازي ، فاصبحت تعبر أيضا عما يلزم عن كثرة معاودة الشيء ونراكمه ، كما نقول : أورتسه كثرة الاكل التخم والأدواء ، وأورثته الحمى ضمعا وقد استخدمت الكلمة بعد ذلك للتعبير أيضا عن انتقال غير مادي بين جيلين أو أكثر ، كما نقول : هو في اوث مجد ، والمجد متوارث بينهم (٣) . وفي مجاز الكلمة أيضا ما يتعلق بمعنى من معاني اتصال الحياة ، وبمست النشاط بعد الخود ، وفي ذلك يأتي في العربية قولهم : « توريت النار » بمعنى تحريكها لتشتعل من جسد يد وتذب فيها الحياة (٤) .

وقد وردت الكلمة في القرآن للدلالة اللغوية على الجانب المادي من الارث ، وذلك في قوله تعالى : « وتاكلون التراث اكلا لا » (١٩- الفجر) تعبيراً عما جرى عليه بعض العرب من اغتصاب حق النساء والأطفال قبل الاسلام . كذلك ورد بعض مشتقاتها للإشارة الى انتقال معاني النبوة والعلم في مثل قوله تعالى : « .. فهب لي من لدنك وليا - يرثي ويرث من آل يعقوب ، واجعله رب رشيا » (٦٠ - مريم) ، وذلك للتعبير عن دعاء ذكريا ربه لتوارث هذا الفضل في آله . ولا يدخل في ذلك المال ، فالمال لا قدر له عند الأنبياء ، قال عليه الصلاة والسلام : « انا معاشر الأنبياء لا نورث ، ما تركناه صدقة » وقال : « العلماء روفة الأنبياء » .

هذا التحليل اللغوي للمجل لأصل الكلمة في اللغة العربية له دلالة الخاصة في التعريف بمفهوم التراث عند العرب ، قبل النخول في مفزاعها الاصطلاحي . ففي هذا الأصل اللغوي تأتي إيماعات الاتصال الزمني بين الأجيال ، ومعنى التلازم العضوي الذي لا مفر منه ، كما تأتي ظلال معان تتصل بفكرة الانتماء القومي ووحدة الجماعة وسريان الماضي في الحاضر ، بل ان هذا الحاضر قد يتم له بعث حقيقي من خلال هذا الماضي ، كما يكون من : « توريت النار » أي تحريكها لتشتعل .

وفي ضوء هذا الحس اللغوي الخالص - قبل أي اعتبار ثقافي آخر - يمكن أن نفهم كيف كان

الابداع الحضارى ، وهى نظرية تقول : ان العامل الايجابى الذى يسهم فى خلق الحضارات فصلا يقوم على استجابة المجتمعات لما يواجهها من تحد (٧) . فالتحدى هو الذى يستثير الطاقات الخلاقة . وفى تاريخ الشعوب لحظات ابداع حقيقى واجهت به مصيرها فاستطاعت ان تصنع التاريخ . غير ان من طبيعة الابداع السيكلوجية انه لا يتكرر ، لأن تكرره يفقده عنصر الابداع وبحوله الى تراث تاريخى غير مجد فى حد ذاته فى مواجهة الموقف الجديد . ومع ذلك فان من شأن الشعوب ان تظل آلهامها متعلقة بهذا الابداع القديم لما حقق لها من نجاح فى الماضى . وهكذا تتجدد الظروف والملازمات ، ولا تسلك الشعوب الا محاولة استعادة مواقفها السالفة ، حتى يكون المبدع القادر على مواجهة التحدى الجديد بنسق من الابداع المبتكر المستجيب لهذه الاحتياجات المتجددة الناشئة عن متغيرات العصر . وإذا كان من طبيعة الابداع انه لا يتكرر ، كان من الثابت ان الفعل التاريخى الخلاق لا يتكرر ، بحيث يجوز لنا القول مرة أخرى : ان التاريخ لا يعيد نفسه ، لأن الابداع التاريخى لا يعيد نفسه .

حين نقف امام معنى الانواع الحضارى يزداد تعلقنا بأوهام عودة التاريخ التى تبين لنا فيما سبق ، خطأها الواضح ، ونحول انتباهنا التاريخى الى حنين سلبى غائم بعد ان يصير التأكيد على عدم الخروج على العادة ، والجرى وراء المألوف ، والنكوص عن الاعتراف بالواقع ، والتعلق بشعارات جوفاء ، غشاية فى ذاته ، بل تصبح نظرية المعرفة فيها قائمة على تحصيل المعروف ، وليس على استكشاف المجهول ، وفى ذلك ما فيه من تعويق لكل فصل ايجابى فى صناعة تاريخها ، وكل ابداع حضارى يعترف بواقعها التاريخى الجديد ، ويتعامل معه فى شجاعة وذكاء ، لأن الابداع - وإن ارتبط بواقع المجتمع وتراثه التاريخى من حيث انه استجابة ايجابية لما يواجهه من تهديد وتحد - فانه ، من جهة أخرى ، تعبير عن قدرة المبدع على التفرّد ، وشجاعته فى استكشاف المجهول ، والخروج على انماط يعود للفعل السالكة بين

الماضى ، فاننا نملك صناعة المستقبل . وهذا غير صحيح لسببين :

اولهما : ان كل حدث تاريخى له فرديته الذاتية الخاصة التى لا تخضع لقانون ثابت يمكن الوصول اليه والاستفادة منه فى استعادة تجربة التاريخ الماضى بنجاح . ذلك ان القانون قضية تعبر عن العلاقة الثابتة بين مجموعة من الوقائع السابقة التى تتلوها بالضرورة وقائع لاحقة لا تختلف عنها ابداً . وهذا اذا جاز فى عالم الطبيعة حيث الحتمية والضرورة ، فانه لا يجوز فى عالم التاريخ حيث الحرية والامكان (٦) . ان تقرير العلاقة بين الوقائع التاريخية من اجل الوصول الى القانون الكلى فى تفسير التاريخ يحتاج الى الفصل بين الوقائع السابقة واللاحقة من ناحية . وبين مجرى العوامل والاحداث الأخرى من ناحية ثانية . وهى متعددة ومشتبكة بحيث يصعب استخدام العلاقات الثابتة بين مجموعات منها كما هو الحال فى العلوم الطبيعية ، وهكذا نستطيع القول باستحالة الجزم بتقرير روابط ثابتة بين الاحداث الماضية لى تقع النتائج من جديد كلما تحققت الأسباب . ولهذا نقول : ان التاريخ لا يعيد نفسه ، فليس فى التاريخ حوادث متشابهة تمام التشابه ، لأن الواقعية التاريخية لا تتكرر ابداً ، ولذلك لا يكون معنى استلهام التراث عندنا البحث عن قانون سحرى به تقوم الحضارات وبغيره تسقط ، وانما هو الانطلاق من حقيقة الذات التاريخية للامة بوصفها وحدة حضارية خاصة ، لا تفقد هويتها الذاتية مع التاريخ مهما يكن من أمر تطورها العارض ، وفقا للملازمات الاحتكاك الثقافى بها حولها من حضارات ، واستجابة لقومات نواتها الذاتى الخاص . وبمثل هذا التفسير لفكرة استلهام التراث لا ينفصل معنى التقدم عن حقيقة الانتماء الى ذاتنا التاريخية ، بل يظل فلسفة متفائلة للوجود ترى ان نشاط هذه الامة فى سعيها الدائب نحو الكمال غير محدود لانه يتطور بتطور معارفها عبر العصور .

اما السبب الثانى الذى نقول من اجله : ان التاريخ لا يعيد نفسه ، فانه يتمسك بنظرية



الكثرة من إنباء عصره ، والتصرف وفقا للتفتيات  
التغير في زمانه .

هذا هو الفرق الدقيق الذي يجب التنبيه اليه  
بين نظرتين مختلفتين الى تراثنا التاريخي :  
احداهما تدخّل فيه فلا تخرج منه ، ليميش  
اصحابها غرباء عن العصر وأهله ، لأنهم يرون  
في تقاليد الماضي وحده : المبتدأ والخبر ، والمنطلق  
والنهاية لمشروعية كل فعل تاريخي جديد .  
اما الأخرى فانها تدخّل فيه من أجل معرفة واجبة  
بالنفس لتنتقل منه في وثبة واعية بذاتها  
التاريخية نحو المستقبل .

وفي مثل هذا المجال تأتي أهمية استلهم  
تراثنا التاريخي من حيث انه نشاط الانسان  
العربي ، وفعله المعبر عن رؤيته الذاتية لنفسه  
خلال التاريخ . وهذا الاستلهم هو الذي يحقق  
احساسه بأصانة هذه الحضارة لينطلق بها الى  
آفاق من التقدم والابداع كلما تقدمت به معارفه  
نحو كمال انساني لا ينفصل فيه الماضي عن  
الواقع الحى ، وانما يسرى فيه ويتحرك معه  
نحو المستقبل ، لانه كمال الذات التاريخية  
الواحدة النامية المتطورة عبر الزمان .

ومع ذلك ، فلا يجوز لنا أن نقع في خطأ  
التصور الذي وقع فيه بعض الباحثين الذين خيل  
اليهم ان عالم الابداع منفصل بالضرورة عن عالم  
التراث من حيث ان المبدع بطبيعته لا ينقل  
الابداع ولا يرثه ، لأن قضية الابداع عندهم  
ليست قضية تراث ، وانما هي قضية ابداع  
مطلق ، بل ان المبدع حين يستلهم بعض العناصر  
القديمة - في زعمهم - لا يكون عمله قائما على  
مفهوم النقل والتوريث ، وانما على مفهوم  
الابداع والتجاوز (أ) .

وهذا التفسير لمفهوم الابداع يقوم على اساس  
ان الابداع متعارف بالضرورة مع الاستلهم  
التراثي . وفي الرد على هذا الرأي يمكن أن  
نفرق بين الابداع والخلق على اساس ان الخلق  
يكون عن علم ، واما الابداع فيشترط التعامل  
مع مادة ذات سياق تراثي بصورة او باخرى (ب)

وهذا امر لا مفر منه ، لأن الابداع لا يتم عن  
فراغ مطلق (١٠) ، وانما تنقل الواقعة التراثية  
منطقا لتجربة ابداعية جديدة ، سواء كنا على  
وعى بذلك ام لم تكن ، لأن ما نسميه خطأ  
بالماضي انما يسرى في الحاضر ويتحرك نحو  
المستقبل ، كما اشرنا الى ذلك من قبل ، بل ان  
الابداع في مجالاته المتعددة ، لا يكون ابداعا  
الا اذا استلهم هذا الماضي التراثي وانطلق منه  
في مواجهة الواقع .

وقد يبدو هذا الرأي منطويا على تناقض  
ما عند أول النظر ، اذ كيف يكون الفصل  
التاريخي ابداعيا وتراثيا في الوقت نفسه ؟  
ونعود الى ما كنا فيه من قضية الابداع ، لنقول :  
ان مفهوم الابداع يقوم على اساس انه مواجهة  
ناجحة مبتكرة لتحدي طارئ. يشكل خطرا يهدد  
المجتمع . فهذا التحدي انما هو تحد لواقع معين  
فما هذا الواقع ؟ وما عناصره الأساسية ؟ اليس  
الجانب التراثي منه جانبا جوهريا في تكوينه  
الوجودي او الاجتماعي والثقافي او الاقتصادي  
والسياسي وغير ذلك ؟ ان استجابة ناجحة من  
جانب المبدع لهذا التحدي تقتضى بالضرورة  
استلهما لهذا التراث التاريخي كله حتى تظل  
مرتبطة بالواقع ومؤثرة فيه .

فما هذا التراث التاريخي الذي يجب ان  
ترتبط به تجربة الابداع الحضاري الجديد ؟  
وما خصائصه الأساسية ؟ وكيف يمكن أن يكون  
مصدرا لوعى حضاري اصيل يدفع بالامة  
العربية الى تحقيق آمالها في التقدم والحريّة  
والعدل ؟

نقصد بالتراث التاريخي عند العرب مرويّات  
هذه الامة المدونة حول كل ما يتصل بنشاط  
الانسان العربي عبر التاريخ في اطارها الثقافي  
العام ، سواء في ذلك ما يتعلق بتسجيل الوقائع  
والأحداث التي مرت بها ، وما يتصل بتفسيرها  
وفلسفتها .

ويشمل هذا التراث مؤلفات عربية عدة ،  
بدأت حين شعر العرب بعد ظهور الاسلام بأنهم

في ذلك الوقت المبكر من تاريخ الحضارة الإسلامية ، مما يدل على تطور جديده في فن التاريخ عند العرب ، ويؤيد من جهة أخرى الارتباط بينه وبين علم الحديث ، من حيث ان هذه المواد التي جمعت في كتب الطبقات الأولى إنما جمعت في الأصل بقصد الاستئانة بها في التعديل والجرح ، وتقصد رواية الاحاديث وتصحيحها .

وقد اطرذ التقدم في التأليف التاريخي بعد ذلك بفضل اتساع نطاق الحضارة الإسلامية اتساعاً متوالياً ، وبفضل ظهور استعمال الورق الذي أسس أول مصنع له في بغداد سنة ١٧٨ هـ (١٢) . وهكذا ظل الاحساس التاريخي يتعمق في نفس المؤلف المسلم ، حتى فصل الى عهد الطبري المتوفى سنة ٣٢٠ هـ الذي يمثل ذروة التاريخ بالتأليف في عصره . وقد تم هذا الاهتمام بالتأليف التاريخي عند المسلمين خلال هذه القرون الثلاثة على الرغم من عداوة طائفة من رجال الدين آنذاك للدراسة التاريخية ، لأنها تشغل ، في رأيهم ، عن علوم الدين .

ويمكن أن يلاحظ الباحث ان تطورا ما قد طرأ على فكرة التاريخ عند المسلمين عسى يد الطبري ومعاصريه ، فقد كان الاخباريون الأوائل يميلون الى الاختصار على العناية بتدوين حوادث التاريخ خلال تماقبات الأنبياء الذين كان خاتمهم محمد صلى الله عليه وسلم ، دون الاهتمام الواضح بالكلام على فكرة العناية الالهية وتدبيرها لاحداث التاريخ ، لما الروح التي سادت أعمال الطبري ومعاصريه ، فقد كانت تتناول التاريخ من وجهة النظر الدينية الخالصة من حيث ان أحداث التاريخ إنما تجري بتدبير الهي . ولذلك يلاحظ قاري تاريخ الطبري المنسني : « تاريخ الرسل والملوك ، معنى العظة والتأسي بما سبق واضحا فيه ، فهو يدور حول مآل تتصل في أغلبها بفكرة العبرة والتقوى وعلوم الفقه » .

واذا كانت المرحلة الأولى في التأليف التاريخي عند المسلمين قد عتبت بمعنى التسجيل ، فاهتمت لذلك بمنهج الرواية وتوثيقها ، كما

اصحاب رسالة جديدة ، خصوصا بعد ان أثبت القرآن الكريم مفهومها متفانلا للزمان ، وغائيا للوجود . وعليها للتاريخ ، هي المفهومات التي نشأت حولها فكرة التاريخ عند المسلمين (١١) متدرجة من العناية بالرواية ، والترجيح بين الأسانيد ، الى النظر في أثر البيئة والعوامل الاجتماعية المؤثرة في حركة التاريخ ، حتى فصل الى عصر ابن خلدون الذي تحول علم التاريخ الى نظرية في أسس الاجتماع العمراني على يديه .

كان اهتمام مؤرخي المسلمين الأوائل يدور حول تاريخ المفازي ، ورواية اخبار الرسون صلى الله عليه وسلم ، كما يتشمل في كتاب السيرة المشهور الذي ألفه محمد بن اسحاق المتوفى سنة ١٥١ هـ ، والذي رواه ابن هشام المتوفى سنة ٢١٨ هـ بعد حذف الروايات الضعيفة .

وقد اتسمت عناية المؤرخين بعد ذلك للعناية بالخصوص في كتابة موضوعات تاريخية معينة ، غير اخبار مفازي الرسول صلى الله عليه وسلم ، فوجدنا منهم من يعني بدراسة الأسباب ، ويحرص على جمع الروايات القبلية المتصلة بذلك ، كما فعل هشام بن محمد الكلبي المتوفى سنة ٢٠٤ هـ الذي خطا بكتابه « جهرة الأسباب » خطوة جديدة في فن التأليف التاريخي عند المسلمين ، وذلك باستناده الى الوثائق المحفوظة في كنائس الحيرة والاسانيد الفارسية التي ترجمت له ، بحيث أصبح كتابه المرجع الأول للمؤلفين من بعده في هذا الموضوع . ومع ذلك فلم يسلم ابن الكلبي من المطاعن العنيفة التي وجهها اليه علماء عصره المحافظون على تقاليد الرواية الشفوية ، متهمين اياه بالتزوير وكذب الرواية .

كذلك عرف التأليف التاريخي عند العرب صورا أخرى من صور التسجيل ، منها كتب الطبقات ، كما نجد عند ابن سعد المتوفى سنة ٢٣٠ هـ صاحب « كتاب الطبقات » الذي يعني بتناول سير اعلام المسلمين ، ابتداء من النبي صلى الله عليه وسلم حتى علماء عصره . وهذا الكتاب ينطوي على فكرة تصنيف معجم للتراجيم

واحد قسط يخصه بمقدار عنايته . ولكل اقليم عجائب يقتصر على عليها اهله . وليس من كرم جهة وطنه ، وقنع بما نص اليه من الاخبار عن اقليم ، كمن قسم عمره على قطع الاقطار ، ووزع ايامه بين ثقاف الاسفاد ، واستخراج كل دقيق من معدنه ، والارة كل نفيس من مكمنه » (١٤) .

هذه العناية الثقافية التى تطور اليها علم التاريخ فى القرن الرابع الهجرى نجد نظيرا لها عند المقدسى ، الجغرافى العظيم الذى عاصر المسعودى ، ومات سنة ٣٧٥ هـ ، فهو يقول فى كثير مما يكتبه على اختياره الشخصى لما شاهده بعينه ، ولذلك يقول : « وما تم لى جمعه ( أى كتابه احسن التقاسيم ) الا بعد جولاني فى البلدان ، ودخول اقاليم الاسلام ، ولقائى العلماء وخدعتى الملوك ، ومجالستى القضاة ، ودرسى على الفقهاء ، واختلافى الى الادباء والقراء ، وكتبة الحديث ، ومخالطة الزهاد والتصوفين ، وحضور مجالس القصص والمذكرين » (١٥) .

وقد اتصل بعد ذلك اجتهد المؤرخين المسلمين للتخلص التدريجى من الاعتماد المطلق على الروايات برغبة التسجيل والتدوين الى الاتصال المباشر بالمصادر التاريخية لغايات ثقافية اخرى تتجاوز فكرة التوثيق المطلق ، وذلك بعد تطور وعى الامة الاسلامية بذاتها التاريخية ، باتساع آفاق الدولة الاسلامية ، ونشوء دويلات صغيرة متعددة ، ذات ألوان حضارية متباينة ، وان جمعا اصل واحد هو الاسلام ، والخلافة التى بقيت فى ضمير الامة الاسلامية رمزا للوحدة على الرغم من كل ما عرفه العصر العباسى من الانقسام وتعدد الدويلات (١٦) . ومن هنا أصبحت الرؤية التاريخية فى هذه المرحلة تقوم على الاعتراف بالتمدد المبتنى عن الوحدة والمنتظم فيها فى نفس الوقت . ولذلك اخذ علماء كل اقليم منذ القرن الرابع يعنون بالتاريخ لاقليمهم عن طريق السير والتراجم أو الحوادث التاريخية . ومثل هذه المؤلفات الانتمائية تتضمن كثيرا من المواد التاريخية ذات القيمة العلمية الخاصة ، لأن المؤلفات الجامعة ذات الصبغة الواحدة فى تفسير المتاريخ كما نعرفها عند الطبرى ، لم تمن عناية كافية

عنيت المرحلة الثانية بمعنى العناية الالهية فى التاريخ ، فاحتضت لذلك بفكرة العظة والتاسى والتصير عن حقيقة الرسالات السماوية ووحدةها الجوهرية ، فان التأليف التاريخى قد عرف بعد ذلك مرحلة ثالثة على ايدى مؤلفين عبروا عن تعلقهم بالمعرفة التاريخية لذاتها ولاغراض ثقافية عامة ، كما نجد عند ابن قتيبة والمسعودى واليعقوبى والمقدسى وغيرهم ، فهؤلاء لم يكونوا مؤرخين فحسب ، بل كانوا اصحاب نظرة ثقافية فى فكرة التاريخ ولذلك يقول ابن قتيبة ( ٢٧٠ هـ ) فى وصف كتابه « المعارف » : « هذا كتاب جمعت فيه من المعارف ما يحق على من انعم عليه بشرف المنزلة واخرج بالتأدب عن طبقة الخشوة ، وفضل بالعلم والبيان على العامة ، ان يأخذ نفسه بتعلمه ، ويرودها على تحفظه ، اذ كان لا يستغنى عنه فى مجالس الملوك ان جالسهم ، ومحافل الاشراف ان عاشرهم ، وحلق اهل العلم ان ذاكهم » (١٣) . وهو يقصد بهذه المعارف كل ما يتصل بأخبار السابقين من الانبياء والملوك والعلماء وغيرهم . وهذه الغاية الثقافية العملية من الاهتمام بالتراث التاريخى ، تختلف عما نعرفه عند الاخباريين الاوائل اصحاب النظرة فى الرواية بفرض التوثيق والتسجيل ، وعما نراه عند الطبرى وبعض معاصريه الذين اداروا فكرة التاريخ حول معنى العبرة والتأمل فى فعل العناية الالهية المدبرة لكل احداث التاريخ من أجل غاية سماوية عليا .

وقد جاء بعد ذلك المسعودى الذى توفى سنة ٣٤٥ هـ ليؤكد هذه الفكرة الثقافية للتراث التاريخى ، ولكن من جانب آخر ، فهو يشيد بضرورة الاتصال الثقافى بين الشعوب الاسلامية ويدعو العلماء الى ضرورة المشاهدة والتجربة الحية القريبة ، والربط الوثيق بين الجوانب الثقافية فى حياة الامة وتاريخها وتقاليدها الاجتماعية . وهو ينتقد من سبقه من المؤرخين الذين قنعوا بالرواية دون المشاهدة ، ولذلك يقول : « فاننا وجدنا مصنفى الكتب فى ذلك مجيئا ومقصرا ، ومسهيا ومختصرا ، ووجدنا الاخبار زائدة مع زيادة الايام ، حادثة مع حدوث الأزمان وربما غاب البارع منها عل اللحن الذكى ، ولكل

على أن هذا المعنى التعاملي في درس التاريخ الذي لا يكاد يخلو منه مؤلف تاريخي في عصر ما بعد الطبري ، لم ينف تماما اهتمام بعض المؤلفين بإبراز المغزى الديني لهذا العلم ، فقد ظلت فسكرة العبرة والتأسي تراود كثيرا من المؤرخين بعد ذلك ، كما ظل الغرض النقدي في تفويم آسانيد الحديث قائما ، وفي ذلك يقول السخاوي نفسه في موضع آخر من كتابه : « ومن أجل قوالده انه أحد الطرق التي يعلم بها النسخ في أحد الغربيين المتعاضدين المتعذر الجمع بينهما .. وأما ما لعله يذكر فيه من أخبار الأنبياء ، صلوات الله عليهم ، وسمتهم ، فهو ، مع أخبار العلماء ومذاهبهم والحكماء وكلامهم ، والزهاد والنسك ومواعظهم ، عظيم الفناء ، ظاهر المنفعة ، فيما يصلح به الإنسان أمر معاده ودينه وسريته في اعتقاداته ، وسريته في أمور الدين ، وما يصلح به أمر معاملاته ومعاشه المنيوي » (١٩) .

هذه بعض ملامح التراث التاريخي عند العرب حتى عصر ابن خلدون الذي تقدم فكرة التاريخ عنده ملحا متميزا عن كل ما سبقه من المؤرخين ففي مقدمة تاريخه المسمى : « العبر وديوان القبلى والخبر » ، يتحدث ابن خلدون عن علم التاريخ بوصفه علم نظر وتحقيق . وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق ، كما انه علم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق ، لهر لذلك أصيل في الحكمة عريق ، وجدير بأن يصمد في علومها وخليق (٢٠) .

وقد أدرك ابن خلدون منذ البداية انه يدعو الى علم مبتكر لم يصنف أحد فيه من قبل . على الرغم من التفاته الى جهد المسعودي الذي يقول فيه : « فاما ذكر الأحوال العامة للألق والأجيال والأعمار فهو أس للمؤرخ تنبني عليه أكثر مقاصده ، وتبين به أخباره .. وقد كان الناس يقدرونه بالتأليف ، كما فعله المسعودي في كتاب : « مروج الذهب » ، شرح فيه أحوال الأمم والألق لهذه في عصر الثلاثين والثلاثمائة غربا وشرقا ، وذكر فيه نحلهم وعوائلهم ، ووصف البلدان والقبائل والبحار والممالك والنول

بالاعتراف بهذا التعدد الذي عرفته الحضارة الإسلامية منذ القرن الرابع الهجري .

وفي هذه المؤلفات ذات الطابع الإقليمي أخذ المؤلفون يتخلون عن تلك النزعة الدينية القديمة في تفسير التاريخ ، فاكتمست أعمالهم طامبا مدينا ، ومالت الى الاختصار على ذكر أخبار أمير الاقليم وحاشيته . وفي هذا المجال استعاض المؤرخون عن المبررات الدينية القديمة بالدعوة الى القيمة الأخلاقية والعملية لدراسة التاريخ ، فهو عندهم يقص ذكر الأفعال الطيبة ، ويبسطها أعمالا نافعة في تربية الأجيال القادمة ، كما نجد مثلا عند ابن مسكويه في « تجارب الأمم » ، الذي كان يكتب من أجل بث قيم أخلاقية وسياسية وعملية يبدو فيها تأثره بآداب البلاط الفارسية وعلم الأخلاق اليوناني واضحا .

وتتضح هذه النزعة العملية في تأليف ابن مسكويه أكثر ما تتضح حين نراه معنيا بأخبار التآمر والخيانة ، فقد اضطر - لتبرير عنوانه : « تجارب الأمم » - أن يدون الفضائح التي تعد مفسدة للأخلاق ، وذلك مثل الحيل التي خلع أو عين بها الوزراء ، والطرق الرضيعة التي استخدمت في اغراء الرجال على خيانة ساداتهم وأمرانهم (١٧) .

وهذه النزعة الأخلاقية في تفسير التاريخ تمتد في التراث التاريخي عند المسلمين حتى بعد عصر ابن خلدون ، حيث نجد السخاوي يروي في كتابه : « الاعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ » عن بعض المؤرخين اقوالا تتصل بتأكيد هذا المعنى ، مثل قول أحدهم في وصف الفائدة العملية والأخلاقية لعلم التاريخ : « انه ( أى علم التاريخ وما في معناه ) دال على مآل الأمور ، ومرشد لكرائم الأخلاق والأعمال ، وزاجر عن الدناءة والقيح ، وباعت على صواب التدبير وحسن التقدير ورفق السياسة : يكون للأدب تبصرة ، وللمالام الأريب تذكرة ، ولسائر الناس مؤدبا ، وللبلوك استراحة ، تمر به المجالس في الجد والهزل ، وتتضح بأمثاله الحجج ، وتبلغ به الإرادة باخف مؤونة ، ويستولى به على الأسود كانها مشاهدة » (١٨) .

« الإحاطة بالحاضر من ذلك ، ومماثلة ما بينه وبين القاتب من الوفاق ، أو بينهما من الخلاف ، وتعليل التلق منها والمختلف ، والقيام على أصول الدول والممل ، ومبادئ ظهورها وأسباب حثوها ودواعي كونها ، وأحوال القائمين بها وأخبارهم ، حتى يكون مستوعبا لأسباب كل خبرة » (٢٢) .

وإذا كانت هذه الملاحظات مما يتعلق بالفلسفة النقدية للتاريخ ، فإن فى مقدمة ابن خلدون جانباً آخر يدخل فى باب الفلسفة التأملية للتاريخ (٢٣) وفى هذا المجال يرد كلامه حول حركة التاريخ (٢٤) ، وأسباب قيام الحضارات ودواعي انهيارها ، مما كان يمكن أن يضيف موضوعاً مهماً إلى موضوعات الفلسفة الإسلامية التقليدية . وقد نبه ابن خلدون إلى هذا العلم الفلسفى ودعا إلى النظر فيه ، فقال : « فهو لذلك أصيل فى الحكمة عريق ، وجدير بأن يعد فى علومها وخلق » .

وهكذا حاول ابن خلدون أن يؤسس علماً وضعياً من علوم الفلسفة الاجتماعية ، لم تعرفه الفلسفة من قبل ، فقد ظلت مشغولة بقضايا ذات صبغة ميتافيزيقية خاصة ، تدور حول مسألة التوفيق بين الدين ، كما نزل به الوحي المبين ، والفلسفة بقبولاتها اليونانية الخاصة ، حتى انتهى الأمر بفلاسفة المسلمين إلى الدوران فى فلك الفلسفة اليونانية ، والإبستغراب فى الانشغال بما أثارته من مسائل ، وتأكيد النزعة العقلانية اليونانية ، والتقريب بينهما وبين المقولات الإسلامية ، دون الاهتمام الكافى بتأكيد النزعة العقلانية الإسلامية نفسها تأكيداً يحفظ لها أصالتها الخاصة فى تفسير قضايا الوجود والمعرفة ، مما جعل مؤلفاً مثل الغزالي يستشعر خطر هذه الفلسفة الوافدة على التراث الإسلامى ويقف منها موقفاً نقدياً مشهوداً (٢٥) .

وقد قرر ابن خلدون فى تواضع ما يرجوه لهذا العلم من بعده على أيدي المؤرخين والفلاسفة من نماء وازدهار فقال : « فإن كنت قد استوفيت مسائله ، وميزت عن سائر الصنائع أنظاره وانجاهه ، فتوفيق من الله وهداية ، وإن فاتنى شيء فى احصائه ، واشتبهت بغيره مسائله ، للنظر المحقق اصلاحه » . ولئلا يفتقر لآلئ نهجته

وفرق شسبوب العرب والمعجم ، فصار اماماً للمؤرخين ، يرجعون إليه ، وأصلاً يمولون فى تحقيق الكثير من أخبارهم عليه » (٢٦) .

غير أن ابن خلدون على الرغم من تقديره لجهد المسعودى من قبله ، يتحدث فى مقدمته ، بما يدل على أن منهجه فى هذا المجال مستحدث الصنعة ، غزير الفائدة ، أعثر عليه البحث ، وأدى إليه الفوص . والحق أن ابن خلدون قد خطا فى هذه المقدمة خطوة جديدة فى التفكير الفلسفى والتاريخى مما عند المسلمين . وفى مجال التأليف التاريخى من حيث قضية المنهج الأمثل فى دراسة التاريخ ينبه ابن خلدون إلى أن كثيراً من المؤرخين لا يكادون يتجاوزون فى كتاباتهم التاريخية للترزام النقل المباشر عن سابقهم والرواية عنهم ، لذا منهم بأن التاريخ ليس إلا حكاية أخبار السلف للمبرة والمتسل والتسليفة فحسب ، مع أن التاريخ فى جوهره نظر عميق فى سمن الاجتماع البشرى ، وما يطرا على الحياة الانسانية من تطور تبعا لظروف العمران المرتبطة بظروف البيئة والمناخ ، فقد يكون هذا العمران بدوياً ، وهو الذى يكون فى الضواحي وفى الجبال ، وفى الحلال المنتجة فى القفار وأطراف الرمال ، « وقد يكسبون حضرا « وهو الذى بالامصار والقرى والمدن والممر للاعتصام بها والتحصن بجدرانها » . وللعمران فى كل هذه الأحوال أمور تعرض من حيث الاجتماع عروضا ذاتيا ، وتؤثر فى مسار التاريخ ، فالتطور الذى تنتقل به الدولة من البداوة إلى الحضارة ، لا تكفى فيه أخبار الرواة كما كان الأمر قديما ، أو فكرة العظة والناسى التى غلبت على أكثر المؤرخين ، وإنما يمكن أن يحلل تحليل اجتماعياً نفسياً واقتصادياً سياسياً بحيث يمكن تفسير حركة التاريخ فى وضوح ويسر .

مثل هذا المنهج الاجتماعى فى تفسير التاريخ يقتضى أن يكون المؤلف عالماً بقواعد السياسة وطبائع الموجودات ، واختلاف الأمم والبقاع والأعصار فى السير والإخلاق والعوائد والنحل والمذاهب وسائر الأحوال ، بالإضافة إلى :

الطائفة الذين هم أعداء لليلة هـ ، لدفع تلك الطائفة ومساعدة المسلمين عليهم ، وذلك مصلق الحديث الشريف وقوله صل الله عليه وسلم : « ان الله يؤيد هذا الدين بالرجل الفاجر » ، فسبحان القادر العال « (٢٩) » .

كذلك تبدو فكرة العبرة والتأسي بما سبق من احوال الامم واضحة في فكرة التاريخ عند الجبرتي كما كانت عنه المؤرخين السابقين عمل عصر ابن خلدون ، فهو يقول : « والغرض منه الوقوف على الاحوال الماضية من حيث هي ، وكيف كانت ، وفائدة العبرة بتلك الاحوال والتنصيح بها ، وحصول ملكة التجارب بالوقوف على تقلبات الزمن : ليحترز العاقل عن مثل احوال الهالكين ، من الامم المذكورة السالفين ، ويستجلب خياف افعالهم ، ويتجنب سوء اقوالهم ، ويزهد في الغاني ، ويجهتد في طلب الباقي » (٣٠) .

هذه ملامح عامة عن فكرة التاريخ في التراث العربي قبل العصر الحديث ، فماذا يعني هذا التراث التاريخي بالنسبة اليينا ؟ وما موقفنا منه ؟ وكيف يكون سبيلا الى ابداع تاريخي جديد يواجه ظروف عصرنا ومتغيراته ؟

وإول قضية تنصل بهذا التراث تتعلق بنشر هذا التراث وتحقيقه تحقيقا علميا موثقا ، فمن الثابت أن جانباً كبيراً من هذا التراث لا يزال مخطوطاً ، بل أن بعض ما نشر من هذا التراث ينطوي على أخطاء علمية ، فتوثيق هذا التراث هو المهمة الأولى التي يجب على الباحثين القيام عليها ، قبل أية محاولة لتفسيره والانفتاح به في رأي بعض الباحثين . وهذا التوثيق يقتضي بالضرورة العمل على جمع التراث العربي الموجود في أنحاء العالم المختلفة ، والشروع في ضبطه وتحقيقه تحقيقاً علمياً موثقاً .

وتأتي بعد قضية التوثيق قضية التفسير التي يجب أن تقوم على أساس النظر إلى هذا التراث التاريخي نظرة علمية موحدة في إطار موقف إنساني وحضاري عام ، بحيث تشكل جزئيات هذا التراث المفردة بناءً كلياً مشتركاً ينبثق عنه

له السبيل ، وأوضحت له الطريق ، والله يهدي بنوره من يشاء » (٣٦) .

غير أن هذا الدور الرائد في فلسفة التاريخ ، بجانبها النقدي والتأملي ، لم يجد من يقوم عليه بعد ابن خلدون ، فلا مؤرخو المسلمين عنواناً بالآخذ بمنهجه في دراسة التاريخ عنابة كإلية ولا فلاسفة المسلمين رحبوا بموضوعه الفلسفي الجديد ، كما ينبغي ، بل ظل المؤرخون منفتحين بفكرة تسجيل الأحداث دون أن يقيموا دراساتهم في التاريخ على أساس من تفسير الظواهر التاريخية تفسيراً اجتماعياً وحضارياً شاملاً ، بحيث يصبح البطل التاريخي فيها استجابة حقيقية لتحديات عصره . ولذلك يغلب على أكثرهم العناية بسرد أخبار الملوك والساسة دون الاهتمام بأحوال العمران المرتبطة بهم ، التي كانوا نتاجاً ثقافياً وحضارياً لها . وقد لاحظ المستشرق جب هذه الظاهرة فقال : « وهنالك مسألة ملاقات مستغلة من وجهة نظر علم تدوين التاريخ عند المسلمين . وهذه المسألة هي أنه لا يوجد ما يقل على أن أحداً من خلفاء ابن خلدون قد دوس أو طبق المبادئ التي أضعها على الرغم من تائق نجم مدونة المؤرخين المصريين في القرون التالية ، والاعراف الههم إلى التاريخ في تركية ، حيث ترجمت المقامة في القرن الثامن عشر الميلادي » (٣٧) .

وقد ظل المنهج التقليدي في التاريخ سائداً بعد ذلك دون أن يبسود لابن خلدون أثر يذكره في توجيه حركة التأليف التاريخي ومناهجه ، حتى أننا لنجد مؤرخاً مثل الجبرتي الذي عاش حتى أدرك الربع الأول من القرن التاسع عشر يسمو متأثراً بطريقة التأليف التي درج عليها المؤرخون المسلمون قبل عصر ابن خلدون . ولذلك فإن كثيراً من أحكامه كانت تجيء وفقاً للمفهوم الديني ، « فهو لم يفهم مثلاً أن انسحاب الفرنسيين من مصر كان يرتبط بتغيرات حدثت في السياسة الأوروبية ، وإنما جاء تعليقه على خروجهم بقل من قد سلبت عليهم من كان سبباً في التخصص منهم » (٣٨) . وفي ذلك يقول الجبرتي : « لما تأمل العاقل في هذه القضية يرى فيها اعظم الاعتبار والكرامة لدين الاسلام حيث مسخر

وعى باطنى حقيقى بروح هذه الحضارة على أساس علمى متين .

وفى مرحلة التعرف على حقيقة هذا التراث العلمية ينبغى ألا نقع فى خطأ الاستفراق التام فى الجانب الوثائقى من هذا التراث ، بحيث تفقد جزئياته المنفردة معناها الكلى المنبثق عن طبيعة العصر والحياة التى نشأت فيها . وبمثل هذه النظرة لا تصبح مسألة البحث فى التراث التاريخى قضية من القضايا اللغوية التى يكتفى فيها بالبحث فى العلاقات الداخلية المستخدمة فى صياغة الوثائق والكتب والمخطوطات . ولقد ظلت دراسة تراثنا التاريخى تقوم عند كثير من مؤرخينا المعاصرين - بعد أن استبدلت فكرة التوثيق بفكرة العبارة التقليدية التى جرى عليها المؤرخون القدامى - على الاكتفاء بجمع الوثائق وتدوينها دون العناية بتفسيرها تفسيراً ثقافياً شاملاً يكشف عن وعى هذه الحضارة بنفسها . ولذلك لا تقدم مثل هذه الأعمال فهماً عملياً دقيقاً لخصائص هذا التراث التاريخى ، فالنجاح الذى أحرزناه فى تحقيق النصوص المختلفة ، وجمع الوثائق التاريخية ، على الرغم من أهميته الكبرى فى تقديم المادة العلمية الأولية للتعرف على حقيقة هذا التراث ، لا يعنى بالضرورة أنه قدم الأفكار المفيدة التى نعيننا على تحقيق هذه الغاية ، بل لابد من نظرة فلسفية شاملة لكل هذا التراث تكشف عن رؤية هذه الحضارة لنفسها ذاتاً معينة تستقل بسمات شخصية مما حولها من الحضارات ، وتتفاعل معها فى نفس الوقت طبقاً لنظام معين من التصورات والقيم والتقاليد الاجتماعية .

من أجل ذلك ينبغى ألا تشغلنا قضية التوثيق بتفصيلاتها العديدة ذات الطابع التكدسى عن رؤية ثقافية للتاريخ ، فلم التاريخ - حتى على مستواه العالمى يقاس فى عصرنا الحاضر من عيب هو أن نتأجه لم تبلغ الحد الكافى من دقة الصياغة ووضوح الرؤية . فما لاشك فيه أن « كل من له اطلاع على عدد من المؤلفات التاريخية يجد صعوبة فى التخلص من احساس بعدم الارتياح يساوره بين حين وآخر عند اللقاة نظرية فى المراجع الى اللبى الطامى الذى لا حصر له من

الابحاث ذات الموضوع الواحد والمقالات والمصادر المنشورة التى تضاف الى مادة التاريخ من شهر الى شهر بكل قطر من الاقطار . فهو يرى علماء العالم باجمعه يشقون طريقهم اكثر فاكثر نحو اشد التفاصيل دقة» (٣١) . فهل نعين هذه التفاصيل على الوصول الى مركب ثقافى فى عام نتبين من خلاله حقيقة الذات التاريخية للأمة التى نحسن بصدد النظر فى تاريخها ؟ هناك من العلماء من يشكك فى ذلك ، فيقول : « غالباً ما تزاح الأثرية عن مادة لا يحتاج اليها أحد ، وشاهد ذلك ما يملأ وطاب العلماء ، بل مغزاهم ، من السواد المكسرة والمحتلة تحليلاً ناقداً ، والى ترقد فى الظلام من يتولى التوليف . فهناك من المصادر ما ينشر ، مع أنه ليس بالمصادر ، وإنما هو برك راكمة . ومع ذلك فالغلطة لا تدور حول نشر المصادر فحسب ، بل تدور أيضاً حول تحليل المادة بوصفها موضوعاً واحداً يدور حوله البحث فان الدارس المسكين يبحث عن مادة يعجب بها نواجه فكره ، فتقلده المدرسة بقرينة من المادة التاريخية » (٣٢) .

من أجل ذلك نقول أن قضية التأليف التاريخى ليست قضية توثيق تكدسى ، دون الاهتمام بقضية التركيب الثقافى للتاريخ . وهذا التركيب لا يتم الا عن طريق وضع السؤال المناسب الذى يجعل لاهتمامنا التاريخى معنى حياً ، فكل تأمل تاريخى يجب أن يبدأ فى الحقيقة من اهتمامنا بالحياة ، لان واقعة التاريخ الماضى لا تنفصل عن الواقع الحى فى حس مؤرخ الحضارات . ومثل هذا الاهتمام هو الذى يجعل الحوار بين الماضى والحاضر ممكناً فى عمله ، وهو وحده الذى يضفى عليه معنى خاصاً لدى معاصريه . وبمثل هذا لا يتحول انتاجنا التاريخى الى انتاج ميكانيكى بحث لا روح فيه . ومع ذلك ، فان هذا لا يعنى أن يكون انتاجنا فى التأليف التاريخى ذا طابع عاطفى جمالى يتجه الى استرضاء جمهور القراء ، لأنغراض ادبية وعاطفية ، كما نجد فى أعمال بعض المؤرخين الذين استطاعوا أن يتخلصوا من تلك النزعة التكدسية الوثائقية التى لا تهتم بالتركيب الثقافى لما تعرض من تفصيلات تاريخية ، ولكنهم وقصوا

فيه المؤلف العصر الذي يعيش فيه لكي يؤرخ لعصر آخر ، ثم التاريخ الفلسفي الذي يدور فيه التاريخ من خلال الفكر . وهذا القسم الآخر من مناهج الدراسة التاريخية في فلسفة هيجل يقوم على أساس أن التاريخ هو تاريخ الإنسان والفكر جوهرى بالنسبة له ، فهو ما يميزه عن الحيوان ، وهو العنصر الضروري اللازم للاحساس والمعرفة والتفكير (٣٤) .

وإذا كان هيجل ينطلق من الفكر الخالص في تفسير التاريخ ليقبض على أساس راسخ مطلق ، وإذا كان ابن خلدون من قبله يفسر حياة الدول تفسيراً اجتماعياً دون أن يغفل العنصر الروحي في ذلك ، فإننا ندعو إلى تفسير ثقافي شامل ، لا يهمل الأساس الاجتماعي ، ولا العنصر الروحي معاً وإنما يتولى إلى جانب ذلك ، العناية بتحديد أنماط الحياة والفكر مجتمعة كلها . ومثل هذا التحديد لتلك الأنماط قد يكون أفضل سبيل لفهم تطور الأحداث التي تعني بالتاريخ لها ، بل إن هذا هو السبيل الجسدي لفهم حضارتنا الجديدة ، إذا أردنا أن نعي قيمتها ، ونترك مثلها حق الإدراك ، لأن لكل حضارة درجة معيشة من الانتماس في الماضي تمد شرطاً أساسياً لحياتها . ومثل هذا الطموح في تصور دور المؤرخ يكاد يجعل من عمله بحثاً عابثاً للماضي ، ورؤية حية له بحيث يصح في النهاية أن نطلق عليه « التركيب العضوي للماضي » ، وهي العبارة التي استخدمها أشتينجر كمؤلف إضافي لكتابه : « **أشتملال الغرب** » .

إن الغاية الكبرى التي تقوم عليها فكرة الاهتمام بتاريخنا التاريخي إنما تنبع من رأينا من فكرة ضرورة معرفة الذات ، فلكل حضارة ذات تاريخية خاصة هي بها ما هي ، فهذه المعرفة فضلاً عن فائدتها العملية في توجيه حركة التقدم نحو ما هو أصيل ونبيل في صميم هذه الحضارة ، هي في ذاتها غاية سامية للإنسان . ولقد قدم الباحثون نظريات مختلفة في تفسير نشأة الحضارات وتطورها ، فمنهم من يقول بفكرة الجنس البشرية وخصائصها الوراثية التي تتحكم بالضرورة في صناعة التاريخ . وهي نظرية

في حوة التبرير والتوفيق باسم كمال الماضي المطلق ليصير مثلاً تاريخياً أعلى للحياة .

والحق أن الممثل التاريخي الأعلى في تاريخ الشعوب المختلفة قد يكون مجرد مفهوم ممتاز يستطيع الإنسان اسقاطه على الماضي بصرف النظر عن حقيقته التاريخية . وعند استقراء أنماط المثل العليا في التاريخ وتتابعها الزمنى على مدى آماد طويلة ينتضح لنا أن هذه المثل تسيّر في خط مصين من التطور . ففي الفترات الأولى للحضارة يبدو أن تلك المثل قد يعوزها الأساس التاريخي الحق : « فهي مثل عليا للسعادة البحتة يتم تصورها في إبهام وغموض بالغ ، كما أن البعد بيننا وبينها عظيم . ثم يحدث على التسريع أن يذكر ماضي حقيقي - يبدأ في القيام بدور أكبر - فيزداد المحتوى التاريخي ، وتصبح المثل العليا أكثر تحديداً والقرب إلى مثال إبدئي . فينبينا التبدل الأعلى للسعادة البالغة الكمال تبحث عنه الأعيان بحسرة ، لأنه فقد إلى الأبد ، تنشأ الحاجة إلى العيش وفق المثل الأعلى . ذلك أن الصفة التاريخية للمثل الأعلى لم تزد وحدها بل زادت كذلك الصفة الأخلاقية » (٣٣) .

وفي تفسير التاريخ يمكن أن يؤدي هذا المثل الأعلى دوراً مهماً في حركة التقدم ، وذلك إذا التزم المؤرخ في صياغته الدقة العلمية التي تكشف عن روح الأمة وسميتها الجاد في بناء حضارة الإنسان ومن الانحراف العلمي في هذا الصدد النظرية التجزئية إلى التراث ، مثل الوقوف عند حدث تاريخي واحد في إطاره السياسي الخاص ، منفصلاً عن المحيطات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي نشأ في ظلها هذا الحدث ، ودون الاهتمام الكافي باكتشاف العلاقة بينه وبين إطاره الحضاري العام .

إن اهتمام الباحثين بهذا التركيب العفصاري للواقعة التاريخية يجعل أسئلة المؤرخ حول تراثنا التاريخي واضحة الهدف والغزى . وبهذا نقرب من فلسفة التاريخ في صورة علمية جديدة تختلف عما أشاد إليه هيجل ، حيث فرق بين التاريخ الأصل الذي يكتبه المؤرخ ، وهو يعيش أصل الأحداث ، والتاريخ التأمل الذي يجاوز



صينج مجازية شعرية ، ورؤى روحية خاصة لحركة التاريخ بحيث تكاد تكون الحقيقة فيها مثل الحقيقة في عالم الشعر ، ولذلك لا تصلح أن تكون نظرية علمية كاملة في تفسير التاريخ ولعل اشبنجر نفسه كان على وعي ما بما في نظريته من طابع شعري فقال : « يجب أن نلجأ الى الرؤية الشعرية في دواية التاريخ » (٤٠)

أما النظرية التي هي أقرب الى الحقيقة في تفسير نشأة الحضارات وتدهورها ، فهي نظرية التحدى والاستجابة التي قال بها توينبي ، فبعد الحضارات عنده هو حسيمة تفاعل ، فالظروف الصعبة لا السهلة هي التي تستثير في الامم قيام الحضارات ، لان السهلة عدو الحضارة . على ان التحدى الذي يواجهه مجتمع من المجتمعات قد يكون ضعيفا عاجزا تماما عن خلق استجابة ناجحة في الطرف الآخر ، وقد يكون على عكس ذلك قويا بالغ القوة بحيث يحطم روح الاستجابة المبدعة لديه . ولهذا فان التحدى الامثل الذي يستتفر ارادة المواجهة ويخلق رد فعل ناجحا ، ويستثير الاستجابة الخلاقة في المجتمع المتحدى هو التحدى الاوسط الذي يقع بين الافراط والتفريط ، وهو الذي يسميه توينبي بالوسط الذهبي . (٤١)

هذا مجمل النظريات المختلفة التي أوردتها العلماء في تفسير نشأة الحضارات وتطورها ، وهي ان كل جانب منها على شئ من الصواب في تفسير جانب من العوامل المؤثرة في ذلك ، فانها لا تمثل بحال الاساس الواضح الذي صدر أول الاسباب وأصلها . ذلك ان الحضارة انما تنشأ وتتطور حين يتحقق لمجتمع ما معرفة بالنفس ، فهذه المعرفة هي التي تؤصل المفزى التاريخي لوجود هذا المجتمع وعويع التشخيصي بدوره في الحياة .

وهذا الوعي التشخيصي الذي يعمق الحس التاريخي في أبناء حضارة ما انما ينشأ في المجتمعات الانسانية تحت تأثير عاملين اساسيين الاول : هو وجود دين عام أو شبه عام يقدم لهذه الجماعة تفسيراً للحياة ومفزى للوجود

ساقطة من وجهة النظر العلمية ، لان الاجناس ، بما هي اجناس ، لا تتفاضل في استمدادها للرقي وقابليتها للتقدم (٣٥) . ومنهم من يقول بحتمية البيئة الجغرافية واثرها الحاسم في نشأة الحضارات . وهي نظرية قابلة للنظر ، لان الواقع التاريخي لا يؤيدها ، اذ لا تنقسم حضارات العالم عبر التاريخ وفقا لمواقع جغرافية محددة (٣٦) .

وهناك من العلماء من يفسر نشأة الحضارات وتطورها تفسيراً مادياً اقتصادياً ، بحيث تصبح العملة الوحيدة في ذلك ، هي النمط الاقتصادي السائد في المجتمع ، وما يؤدي اليه من تطور حتى (٣٧) . وهو تفسير يغفل جانب الإرادة الانسانية وحريتها في صناعة التاريخ (٣٨) . وقد قال فيكو المتوفى سنة ١٧٤٤ بنظرية التناقل الدوري للحضارات على أساس ان المجتمعات الانسانية تمر بمراحل معينة من النمو والتطور والفاء ، وهي نظرية قريبة الى حد ما من نظرية ابن خلدون في نشأة الحضارات وتدهورها التي عرضنا لها من قبل ، غير ان دوائر فيكو الحضارية يغض بعضها الى بعض ، فلها دائما عودات ، اذ تفضي المرحلة اللاهوتية في نظريته الى المرحلة البطولية فالمرحلة الانسانية التي تتضمن بدور الانهيار والفاء ، لتعود الدورة من جديد الى المرحلة اللاهوتية وهكذا . وقد قامت على هذه النظرية بتفصيلاتها المختلفة اعتراضات كثيرة لانها تنطوى على تبسيط مخل بالحقيقة التاريخية ، وتقوم على افتراض وجود قوانين صارمة تتبعها الانسانية من مرحلة الى مرحلة (٣٩) .

وهناك الى جانب هذه النظريات نظرية اشبنجر (ت ١٩٣٦) الذي يرى ان الحضارة كائن عضوي طبيعي ، ينشأ فينشو ثم يزدهر فيشيخ ، حتى يلحقه الفناء ، حين تفقد الحضارة القدرة على المعطاء وتصبح كالشجرة التي فقدت عصارتها ، ونضب فيها رحيق الحياة ، فتترك وراءها مرحلة الخلق الحضاري ، وتدخل في مرحلة الاستماتع المادى والجدل العقل والآلية البحتة .

وهذه النظرية بما فيها من القول بحتمية فناء الحضارات تغفل فكرة الحرية الانسانية في حركة التاريخ . وهي تعتمد في جوانب كثيرة منها على

حالات تكون فيها على درجة نسبية من الدعة والسكون ، كما أن هناك فترات أخرى يتم فيها قدر كبير من النشاط والتقدم . ولذلك يستخدم توينبي في الإشارة الى هاتين الحالتين المصطلحين «الصينيين» ين ويانج» فعالة «الين» عنده تمثل الركود ، وحالة «اليانج» تمثل الاندفاع (٤٣) .

هكذا يصبح تاريخ الانسانية في فلسفة توينبي سلسلة من الفعل ورد الفعل ، دون أن يكون هناك تفسير واضح لسبب هذا أو ذاك . فإذا قلنا ان ثمة عاملا آخر هو علة ذلك الاندفاع أو الركود ، وهو انبثاق وعي الجماعة بذاتها الحضارية ، أو كونه سبب أو آخر ، استطعن أن تقدم تليلا واقميا لهذا التطور الذي لا يحري بالضرورة ، وفقا ليقاع منظم كما يقول بحيث يتعاقب الاندفاع والركود على التوالي ، بل وفقا لدى تحقق هذه المعرفة الحضارية للذات واقتقادها في مجتمع ما .

على أساس هذا التفسير لنشأة الحضارات وتطورها يجب أن ينبع اهتمامنا بتاريخنا التاريخي، وليس على أساس فكرة التآسي بأخبار السابقين ، كما كان يقول المؤرخون القدامى ، أو من أجل الوثائق التكديسي الذي شغل أكثر مؤرخينا المعاصرين عن فكرة التاريخ ، وأنا أصبح هذا الاهتمام صادرا عن رغبة صادقة في معرفة بالنفس وهي المعرفة التي تتحقق خير ما تتحقق بدراسة هذا التراث التاريخي دراسة علمية . وإذا كانت هذه هي غايتنا من الاهتمام بذلك التراث ، فإن الاسئلة التي يطرحها المؤرخون عادة في هذا المجال تحتاج الى أن نعيد النظر فيها من جديد وفقا لهذه الرؤية التراثية الجديدة .

وقد يظن بعض الباحثين أن غايتنا في هذه الدراسة يجب أن تنج الى علم النفس الجماعي للامة العربية ، ما دمتا قصد الى مصرفة الذات التاريخية فيما نعرض له من تراث . وقد حاول أحدهم أن يقدم تحليلا نفسيا للذات العربية ، على أساس من تراثنا التاريخي في حكايات الكرامات الصوفية والاسطورة والحلم ، فانهى الى القول بأن الذات العربية تشكو من تخمة في حكايات

يرتبط فيه الماضي بالمستقبل ، وبذلك تصبح بدايات الاشياء ونهاياتها لها معناها في الحس الانساني . ويمثل ذلك في وعيها بالتاريخ بوصفه الوعاء الزماني الذي تتحرك فيه هذه الاشياء نحو غاياتها . أما العامل الثاني فهو التشكل الاجتماعي أو التنظيم السياسي المتناسك الذي يعطي هذه الجماعة وعيا خاصا بذاتها الحضارية ورسالتها الانسانية ، مهما يكن من أمر هذه الرسالة ، فمثل هذا الوعي هو الذي ينشئ في ضمير هذه الجماعة الحس التاريخي بالماضي ، ومفرازه بالنسبة الى المستقبل . وبعبارة أخرى : ان المجتمع الانساني يحتاج لكي يتحقق له وعي ما بفكرة التاريخ أن تكون لديه فلسفة ما للحياة : دينية تفسر مفزاهها أو سياسية تبرر حركتها . (٤٣)

وحين يتحقق للمجتمع ما هذا الوعي بصورة أو بأخرى ، تبدأ الحضارة في الازدهار والتقدم لانه يكون حينئذ قد حقق معرفة بالنفس قادرة على اطلاق عناصر الإصالة في هذه الامة من مجال القوة التي طال كمونها الى مجال الفعل الخلاق ، فإذا افتقد هذا الوعي افتقد القدرة على الابداع .

وهذه النظرية التي نقول بها أساسا لنشأة الحضارة ، لا تناقض بوجه ما نظرية توينبي التي تقول ، كما سبقت الإشارة ، بفكرة التحسنى والاستجابة ، وإنما تقدم الاصل الواقعي الذي تفتقده هذه النظرية . ذلك أن الاستجابة ، لا تعتمد ، في تحليل توينبي ، على أساس حضارى غير وجود المبدع الذي يمكن أن تتعامل بدورنا عن علة وجوده أحيانا ، وافتقاده أحيانا أخرى ، بل ان النظرية تبدو كأنها تقول بنصر المصادفة في تحليل ذلك . والحق ان هذا الابداع انما يتم حين يتم وفقا لهذا الوعي التاريخي بالنفس ، الذي نسميه معرفة الذات الحضارية . فإذا اغفلنا هذا الأساس في فهم سيكلوجية الابداع ، لم نجسد مبررا واضحا لتفسير نشأة الحضارات . والحق ان نظرية توينبي تكاد تكون معتمدة على أساس غيبي غير مفهوم في هذا الصدد ، وذلك حين تقول بوجود إيقاع أساسى في التاريخ يتمثل فيما يمر بالمجتمعات من ظروف : فهناك في تاريخ المجتمعات

النقارى مفتاح فهمه فهما كاملا .. ولكن معرفة هذه الصلة بين علم النفس والتاريخ شىء ، ومحاولة دعمها وتأكيدا شىء آخر . فيجب للقيام بهذا الدعم أن يتضمن الفهم التاريخي فهم أعمق المسائل الأولية ، أو بمعنى أدق تلك المسائل التى يستطيع علم النفس جعلها واضحة . ومن الضروري كذلك أن يخطو علم النفس الفردى خطوة كافية نحو الفهم الفكرى لهذه المسائل الأولية » (٤٥) .

غير أن دعوتنا الى الاهتمام بتاريخنا التاريخي لا تهدف الى الوصول الى نظرية فى علم نفس المجتمع العربى ، ذلك أن هناك تفاوتات واضحة بين مجال المعرفة فى كل منها . وليس معنى ذلك أن العلاقة بين علم النفس والتاريخ مبتورة تماما . وانما معناها أن مجال علم النفس الجسمى لا يزال أبعد مما نظن ، فإذا جاز لنا الاستعانة بفكرة الفهم السيكلوجى لبعض أبطال التاريخ ، فإنه لا يجوز لنا بحال أن ندعى العلم بروح الجماهير على أساس من علم النفس الاجتماعى ، فمثل هذا النوع من علم النفس غير قابل للمعرفة ، بل هو غير قابل للتصور ، لأنه يؤدى الى نظرية فى الاخلاق العنصرية للأجناس ، وهو كلام متهاافت لم يعد له وزن من وجهة النظر العلمية المعاصرة ، لان الاجناس البشرية لا تتحدد سماتها النفسية وفقا لمنصرها .

وقد يظن طان أن هذا الكلام لا يخلو من تناقض اذ كيف تكون دعوتنا الى دراسة تراثنا التاريخي تهدف أول ما تهدف الى تحقيق معرفة بالنفس . مع أننا نرفض الأساس السيكلوجى لتفسير التاريخ ؟ والحق أن هذا التفسير السيكلوجى انما يتماق بالافراد دون الجماعات ، كما رأينا ، ونحن حين نعى بهذه المعرفة انما نعى بها على أساس انها تقوم على التركيب الثقافى لعناصر الماضى الذى يكشف عن روح الأمة ، وارادتها الجادة فى صناعة الحياة عبر التاريخ . وهذا الجهد التاريخي العظيم هو جهد الأمة كلها ، وليس جهد افراد بأعيانهم . فالوضوع الذى يجب أن يهتم به الباحث من أجل ذلك ينبغي ألا يدور حول التاريخ من حيث هو صنع الحكام والساسة ، بل من حيث هو صنع الشعب الذى انتجهم ، واستجاب

الكرامات والتصوف ، « وهى ذات منجرحه تفتش عن بلسم يكون فعليا ، ويكون اشفاء لجسدها هى ولروحها هى . واذن ؟ لا تستطيع أن تدأوى سلوكها أو ذهنيتهما التى هى جانب لا ينفصل عن السلوك بالكرامة لا بالتصوف . فهما بدا هذا الأخير شفاقا براقا ، يعلن الحب والانسانية وطلوح البشرية الى التحقق ، فإنه يبقى أقل نغما من السلاح الجبار الذى شهروه المعتزلة منادين : لا حلم الا للعقل .. ان الكرامات والإحلام كأدوات الدفاع اللاوعية قد تخفف من وطأة الحصر والقلق بل وقد تزيل الشعور بهما ، لكنها لا تحل الصراع ولا تحتث جنود الخلل فى التوازن ، لا يحل القناع التنكرى محل الوجه الاصيل ، ولا يستطيع الوجه الخارجى إلغاء البعد الجوانى للظاهرة . انها كحول نفسية ، تنمى مؤقتا وتبمى نشوة يتبعها صحو . فالاضطراب فى السلوك يبدأ من اللجوء الى تلك الآفنة التنكرية والوسائل الدفاعية الملتوية ، وهى اضطرابات تتدرج من الانحراف البسيط حتى تبلغ الذهان الوطنى ، (٤٤) .

وبغض النظر عن قيمة هذا التشخيص الفرويدى المرضي لجانب من تراثنا التاريخي ، فإن للباحث أن يتساءل : اذا كانت القاية من اهتمامنا بالتراث تصدر عن اهتمام بمعرفة ذاتنا التاريخية ، فهل يدخل فى ذلك أن يصير علم التاريخ هو علم نفس الماضى ؟ هنالك من المؤرخين من يذهب مذهب الدكتور زيمود فى تفسير التاريخ ، وفى ذلك يقول بروس مارش ، وهو واحد من المدارس الذين عنوانا بقضية الربط بين التاريخ وعلم النفس : « على حين امتدت نظريات دارون الانسان الحديث بتفسير « أصله ، ونشأته ، وتطوره ، كحيوان طبيعى ، حاولت نظريات فرويد فى فلسفة التاريخ من جهة أخرى أن تلتصق تفسيراً لأصله ونشأته وتطوره كحيوان طبيعى . وقد حاول « تين » المتوفى سنة ١٨٩٣ كشف طبيعة التاريخ بدواسة السيكلوجيا القومية ، كما يعكسها الفن والادب بوجه خاص . وقد واصل لامبراخت هذا الاتجاه من بعده فحاول أن يقدم نظرية فى التماذج السيكلوجية فى التاريخ ، وفى ذلك يقول : « التاريخ فى ذاته ليس أكثر من علم نفس تطبيقي ولذلك فمن الواضح أنه يجب أن يكون علم النفس

بطولة خارج إطارها التسمي ، بل ان البطولة لا تكون كذلك الا اذا انبثقت عن تراث هذا الشعب التاريخي ، وارتبطت به اشد الارتباط ، ووجدت فيه كل عون على تحقيق الامال ، فلذا لم تكن كذلك سقطت قبل ان تقوم .

ماذا يعني ذلك في منهجنا المقترح بعينه الذي قمنا ؟

معناه ان مؤرخينا يجب ان يكفوا عن كتابة تاريخنا عن طريق الاكتفاء بسرد اخبار الحكام والحلفاء واحدا بعد آخر ، طنا منهم بان ذلك يكشف الغطاء عن حركة التاريخ في هذه الحضارة ، كشفنا يقدم لباتنا ما يكفيهم لمعرفة ذاتهم التاريخية . ولقد آن الوقت لكي نشرع في التاريخ لمراحل هذه الحضارة في مجالاتها الثقافية والتسمية على اساس من نظرية في التطور ، بدلا من التوقف عند اخبار البلاط وافرادهم وحدهم ، وبعبارة أخرى اننا ندعو الى ان يصبح التفسير التاريخي غير تابع للتطور السياسي ، وبذلك نستطيع تقسيم مراحل حضارتنا العربية على اسس حضارية وثقافية أخرى ، غير فكرة العصور والحكام التي جرى عليها المؤرخون ، بمعنى الا ننصوّر ان السياسة هي اهم مظاهر الحضارة ، وانها اكثر العوامل اثرا في توجيهها .

اننا اذا استعطينا النظر في تراثنا التاريخي على هذا الاساس الحضاري نكون لنا خطونا خطوة جديدة نحو معرفة حقيقية بذاتنا التاريخية التي هي في نظرنا اساس كل نهضة وتقدم .

لابد انهم الحضاري في مواقف التحدي . ومنى ذلك ان التاريخ عندنا هو الصورة التي تقدم فيها الحضارة الحساب لنفسها عما انجزته في الماضي لا من حيث انه نتاج السياسة ورجال البلاط الذين يمكن ان نخضع افعالهم لمنطق التحليل النفسي .

غير انه قد شاع في اذهان كثير من الباحثين ان التاريخ هو من صنع القادة وحدهم ، وهي نظرية قديمة جرى عليها اكثر المؤرخين قديما وحديثا . وقد اخذ كثير من مؤرخي المسلمين بهذه النظرية البطولية في تفسير التاريخ ، فغسبوا الى ابطال باعياتهم كل حدث تاريخي في تاريخ الحضارة الاسلامية ، دون ان يلتفتوا التفاتا كافيا الى النسيج الثقافي والحضاري الذي صنع هؤلاء الابطال ، والذي كانوا استجابة حقيقية لتحدياته .

ولقد ظلت هذه النظرية واضحة المعالم في تفسير الاحداث عند هؤلاء المؤرخين حتى عصر ابن خلدون الذي تحولت فكرة التاريخ عنده من فكرة البطولة الفردية الى قضية التفسير الاجتماعي للتاريخ في ضوء من قواعد العمران وسنن التطور .

والحق ان القول بان التاريخ ليس الا تاريخ العظماء وتراثهم الذي انجزوه عبر الاجيال ينطوي على مبالغة عاطفية ، وفيه تجاهل تام لدور الشعب الذي يعد البطولي الاستجابة الحضارية لا يواجهه من تحد ، لان البطولة لا تنشأ من فراغ ، وانما هي تجسيد لآمال الشعب ، فالبطال رمز امته ولروية فاغليتها التاريخية . وليس هناك على الحقيقة

## هوامش:

(١) قصد بمرحلة البحث عن الذات في التاريخ السياسي للامة العربية في العصر الحديث تلك المرحلة التي تار فيها الجدل بين الباحثين حول الروابط الايديولوجية التي تجمع الامة . وقد برز منها على الخصوص ثلاثة اتجاهات : ( ا ) الانتماء الديني الاسلامي . وقد تصور اصحابه النهضة في اطار اسلامي ووحدة تجمع شمل المسلمين وتبني امجاد الخلافة الاسلامية القديمة . ( ب ) الانتماء العنصري الافريقي الذي تحمت اصحابه باسم وطنية القومية خاصة . ( ج ) الانتماء القومي العربي الذي اكدت الثورة المصرية سنة ١٩٥٢ مساره . وبارت خطواته على اساس من وحدة اللغة والدين والتاريخ والامل المشترك بين ابناء الامة العربية .

(٢) الرافق الاصمغاني ، المفردات في غريب القرآن ، مادة : ورت .

(٣) الزمخشري ، اساس البلاغة ، مادة : ورت .

(٤) الفيروزآبادي ، القاموس المحيط ، مادة : ورت .

- (٥) أنظر في تفصيل ذلك كتاب محمد اقبال : تجديد التفكير الدينى فى الاسلام ، ص ١٦٨
- (٦) د - أحمد محمود صبحى : فى فلسفة التاريخ ، ص ٤٢ .
- (٧) أنظر فى تفصيل ذلك كتاب ترميزى : مختصر دراسة التاريخ ، ص ٢٢٣ وما يليها ، ترجمة الأستاذ فؤاد شبل .
- (٨) أدونيس ، مثال بشار : مسألة تاريخية ، تلامذ عن الدكتور طيب تيزى : من التراث الى الثورة ، ص ٢٧٩ .
- (٩) الدكتور طيب تيزى : من التراث الى الثورة ، ص ٢٧٩ .
- (١٠) أنظر فى تفصيل وجهة النظر المناقضة لذلك كتاب أدونيس : الباقى والمتحول ، وخصوصا ملاحظة الدكتور بولس لويبا فى المقدمة : « أن التراث هو بمثابة الأب ، ونحن نعلم منذ فرويد أن الابن لا يستطيع أن يكتسب حريته ويحقق شخصيته إلا اذا قتل أباه » ، نفسه ، ص ١٦ .
- (١١) أنظر فى تفصيل الكلام على هذه المفهومات كتاب أنزوى : فى لفلسفة الحضارة الاسلامية ، ص ٢١٨ ، لما يليها .
- (١٢) دائرة المعارف الاسلامية ، مادة تاريخ .
- (١٣) ابن قتيبة ، المعارف ، ص ٢ .
- (١٤) المسعودى : مروج الذهب ومصابر الجواهر ، ج ١ ، المقدمة .
- (١٥) المنسى : احسن التقاسيم ، المقدمة
- (١٦) أنظر كتاب : العالم الاسلامى فى العصر العباسى للدكتور حسن أحمد محمود والدكتور أحمد ابراهيم الشريف ، ص ١١٤ لما يلى .
- (١٧) هاجليوت ، دراسات عن المؤرخين العرب ص ١٢٩ ، ترجمة الدكتور حسين نصار
- (١٨) السخاوى : الاعلان بالابولوخ لمن لم القارىخ ، منشور مع كتاب علم التاريخ عند المسلمين ، فرائز ووزلعال
- ترجمة الدكتور أحمد صالح الطل ، ص ٤٥٥ .
- (١٩) السخاوى ، نفسه ، ص ٤٠٠ .
- (٢٠) مقدمة ابن خلدون ص ٤ .
- (٢١) نفسه ص ٣٣
- (٢٢) المقدمة ، نفسه .
- (٢٣) نقصد بالفلسفة النقدية للتاريخ ما يثار حول قضايا منهج الدراسة التاريخية من حيث التحليل المنطقي والتصوري للمفاهيم التى يقوم عليها البحث التاريخى ، وخصوصا فيما يتعلق بفكرة تفسير التاريخ وفقا لقوانين اجتماعية وعمرانية عامة ، ومدى موضوعية المؤرخ فى البحث عن هذه القوانين . أما الفلسفة التأملية للتاريخ : فهى الفلسفة التى يحاول أصحابها النظر فى معنى التاريخ ، ولغزى نشأة الانسان وعلقه على الأرض بوصفه كائنا تاريخيا ، ويقتل فى هذا الباب البحث فى طبيعة حركة التاريخ من حيث القدم والكسوف والبدون ، وما الى ذلك . أنظر فى تفصيل الكلام على ذلك ، كتاب المؤلف : فى لفلسفة الحضارة ، ص ١٤١ .
- (٢٤) يتصور ابن خلدون حركة التاريخ على أساس من التعاقب الدورى ، فالمضادة تتعاقب على الأمم فى اربعة أطوار هى طور البداوة ، ثم طور التصحر ، ثم طور الترف ، ثم طور التدهور الذى يؤدى الى الانسقوط ، فالمضادات والدول لها أعمار طبيعية كالأفراد . وهذا التصور البيولوجي للمضادات يوضحه ابن خلدون فى فصل عقده بشارون : قد أن نهاية الحسب فى القصب الواحد اربعة آباء فيقول : اعلم أن العالم المصر بما فيه كائن فاسد .. فلكونات من المدن والنبات جميع الحيوانات : الانسان وفيه كائنة فاسدة بالمائة . وكذلك ما يعرض لها من الأحوال وخصوصا الانسانية ، فالعلوم تنفك ثم تهوى ، وكذا الصنائع وأعمالها . الحسب من الموارث التى ترضى للأدبيين فهو كائن فاسد لا محالة -- . وقد سمى ابن خلدون هذه الأطوار بأيا ، ومبافرا له ، ومقلدا ، وهادما فى اربعة أجيال على الأسم الغالب . فالجيل الرابع فى رأيه يقصر عن طريقة آباءه جيلة . ويصبح الغلال الحافظة لبناء مجدهم ويحقرها ، ويعوم أن ذلك البنين لم يكن بساناة ولا تكلف ، وإنما هو امر وجب لهم منذ أول النشأة يبرود انتسابهم الى عرق خاص . وهكذا يكون الترف والانصراف الى الشهوات سبيلا الى سقوط الحضارات ، فإذا تم للمجتمع كل ما يتطلع اليه من محضر ، وما يصاحب ذلك من راحة واسترخاء ، فإن ذلك يكون مؤذنا فى رأى ابن خلدون بختام حلقة حضارية فى تاريخه ، « قبل قدر ترقمهم ولستم يكون اسرائيل على الفناء فضلا من الملك ، فإن عوارض الترف والرفق فى التميم كاسر من سورة النبوة التى بها الغلب » . المقدمة ، ص ١٤١ .
- (٢٥) أنظر فى ذلك مثلا كتاب ألفزال : تهافت الفلاسفة بتحقيق د - سليمان دليا ، وكتاب : المنطق من الفلاسفة ،
- (٢٦) المقدمة ، نفسه .

- (٢٧) دائرة المعارف الإسلامية ، عادة : تاريخ .
- (٢٨) د. جمال زكريا قاسم ، عبد الرحمن الجبرتي : سيرة وتقييم من أعمال نعمة عبد الرحمن الجبرتي وعصره ، ١٩٧٤ ، ص ١٢
- (٢٩) فلسفة ، والنص عن عجائب الآثار ، ج ٣ ، ص ٢٣٣
- (٣٠) المختصر من تاريخ الجبرتي ، اختيار محمد فهديل البيل ، ص ٢
- (٣١) يوحنا موزنجا : أعلام وأفكار - نظرات في التاريخ الثلاثي ، ترجمة عبد العزيز توفيق جابود ، ص ٢٩
- (٣٢) نفسه ، ص ٢٨
- (٣٣) أعلام وأفكار ، نفسه ، ص ٩٤
- (٣٤) هيجل : محاضرات في الفلسفة التأريخ ، ج ١ ، ترجمة الدكتور امام عبد الفتاح امام ، ص ٥٨
- (٣٥) انظر في عرض هذه النظرية وتقدمها ، كتاب نيقولا تيماشيف ، نظرية علم الاجتماع ، ترجمة د. محمود عودة وآخرين ، ص ٩١
- (٣٦) راجع نقدا لهذه النظرية مع الاستشهاد بالأدلة التأريخية في كتاب أدتوله بويش ، مختصر دراسة التاريخ ، ج ١ ، ص ٩٨
- (٣٧) ف . كليل : للمادة التأريخية ، ترجمة أحمد داود ، ص ٢٢٨ فما يلي .
- (٣٨) راجع نقد د. أحمد محمود محبي لهذه النظرية في كتابه : د في فلسفة التاريخ ، لا يرى أن هذه النظرية يسودها منطق الحقيقة القاسية التي تقدم فيها حرية الإرادة الإنسانية ، فاللوى الاقتصادية بحسب تفسيرها أقوى من سيطرة الأفراد ، بل إرادة الطبقات ، وفي هذا يقول كارل بوبر : « إن منطق الحتمية يسود سائر التاريخ هذا يعني أنك لن تستطيع أن تحقق شيئا من أحلامك أو ما يدور بذكرك ، لأنه لا تأثير لأية خطط لا كلفي مع تيار التاريخ الرئيسي .. » وإن الانتقال من عالم كلفي في البشرية إلى عالم الحرية والعدل يستحيل أن يحلله العقل ، وإنما تحلله الضرورة اللازمة وقوانين التطور ، ص ٢٤٠ .
- (٣٩) انظر كتاب في فلسفة الحضارة ، ص ١٨٧ فما يلي
- (٤٠) الشبلي ، لصعود الحضارة الغربية ، ج ١ ، ص ٣٩
- (٤١) توينبي نفسه ، ص ٢٣٣
- (٤٢) في فلسفة الحضارة الإسلامية للمؤلف .
- (٤٣) توينبي ، نفسه .
- (٤٤) الدكتور علي زيمود ، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم ص ٢٩١
- (٤٥) أولست كاسبر : في المعرفة التأريخية ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، ص ٩٥





# التراث السياسي

## في رسائل إخوان الصفاء

وتحريضهم على النظر في كل العلوم والمعارف بمبادئ الصنائع وكيفيةها ، ليكونوا علماء حكماء ، ويلتزموا الجهد وصلاته . ويتخلصوا من أهله وآفاته . ويرتقوا إلى عالم العقل وخبراته ، وينالوا درجة العلم وبركاته » ( وما أكثر الناس ولو حرصت بمؤمنين ) (١) . « وبالجملة ينبغي لإخواننا ، أيهم الله تعالى أن لا يعادوا علما من العلوم ، أو يهجروا كتابا من الكتب ، ولا يتصبوا على مذهب من المذاهب ، لأن رأينا ومذهبنا يستغرق المذاهب كلها ، ويجمع العلوم جميعها » . (٧)

وبالأحرى ، أن هذه الرسائل بما انتشر فيها من آراء مختلفة تمثل اتصال الفكر الإسلامي وتأثره بالتيارات الأجنبية وبما شاع فيها من اتجاهات باطنية « تجعل لكل ظاهر باطنا » ولكل تنزيل تأويلا » ، تستهدف في الأساس إشباع رغبات مزيج غريب من المخاطبين بها ، على اختلاف مستوياتهم الثقافية ، وتلهم مصادر تدمرهم السياسي والديني والاجتماعي

### الدعوة السياسية :

لا ريب أن رسائل إخوان الصفاء هي من أهم وثائق التراث الإسلامي ، أن لم نقل التراث العالمي كله ، بما تمثل من التقاء تيارات متعددة وروافد مخدفة للفكر الإنساني في عصر الحضارة الإسلامية . فمن فلسفة يونانية بصورتها البليغستية إلى آداب هرمسية (١) وآراء غنوصية (٢) . وآثار ثقافات فارسية وهندية (٣) ، وغيرها من أنواع المعارف والمعلوم والوان الفنون التي أرادوا بها تنشئة أتباعهم على هوى عقيدتهم ، وترغيبهم في العلم الباطن الموروث لدى المتهم « لأن الأنبياء حُزَنَ علم الله ، والأئمة وأولو علم النبوات (٤) » جاء في الرسائل : « أننا نورد في كتبنا ووسائلنا ما يكون فيه تزكية للمقول وتنبيه للنفوس ، فإخذنا من كل علم بقدر ما انسح له الإمكان وأوجبه الزمان (٥) » « وإنما أردنا بما ذكرناه ونذكره تلقح عقول إخواننا ، أيهم الله ، بالمعارف .



### الدين والسياسة :

( كاستخدامهم للعقل ومبادئ الاعتزال التي دخلت في صميم المذهب الاسماعيل (١١) ، ثم رفضه فيما يتصل بالامامة وقضية خلق القرآن(١٢) لتوضيح الشكل الضمب، والتناقض الصريح ، الذي وقع فيه أمثالهم من مفكرى الحركات المضطهدة ، بين الجدلية اليونانية والفنوصيات المتعددة المبررة عن همومهم وقلقهم ، وبين اعتقاداتهم الظاهرة أو الباطنة التي يخيم عليها الحجاب لسلامة النفس والعرض والمال .

وجذبهم الى موالاة الدعوة الاسماعيلية ، وجمعهم تحت الحجاب استترى الكثيف الذي يتخذ « التقية » أهل الشر « (٨) - وهي بهذا الهم أيدي الساعين من دولة « أهل الشر » - وهي بهذا تقدم محاولة متسقة لمزج عديد من الفلسفات والمقائد والكتب المقدسة لجميع الأديان ، ومحاولة التوفيق بين أفكارها ، لتكون سبيلا الى التنشئة السياسية ، والدعاية المتدرجة على أسس نفسية وفلسفية ، من الاشارات المرموزة والتأويلات الشخصية التي لا يصل الى باطنها ، بعد الوقوف على ظواهرها الا أن تراضون من الآلة المصومين وحدهم . تقول الرسائل : « وقد قلنا لك في رسالة كيفية الدعوة : ان لنا كتابا لا يقف على قراءتها غيرنا ، ولا يطلع على حقائقها سوانا ، ولا يعلمها الناس الا من قبلنا ، ولا يتعلم قراءتها الا من علمناه فلا يعرف صور حروفها الا من عرفناه » . « إذ عادتنا جارية على أن تكسو الحقائق اللطافة ، وعبارات و اشارات » (٩)

وعلى ضوء هذا الاعتبار نرى الرسائل تمثل واقعا سياسيا مقننا ، بالتيقبة الضرورية ، التي اتخذت الفلسفات والمقائد والكتب المقدسة لجميع الأديان حجابا تخفي خلفه فكرها السياسي ، وأساليب الحركة الاسماعيلية في نشر الدعوة وترتيب الدعاة ، وتزويدهم بالارشادات التي تدرك طبائع الناس وأحوالهم ، على اختلاف بيئاتهم وطبقاتهم وطوائفهم ، تمهيدا لنور الكشف وظهور الإمام القائم ، وبناء المدينة الروحية - دولة أهل الخير - التي لا يستقيم لها عود الا بتعبير خلافة بنى العباس - دولة أهل الشر - تقول الرسالة الجامعة : « وقد أقمنا لكل طائفة من طوائف الأمم قوما يدعوهم الى رأينا ، ويدلوهم علينا ويمرؤنهم بقدمنا ، ويموئنا بظهور امرنا ، وخروج مهدينا ، وقيام قيامتنا ، وطلوع شمسنا وخروجنا من كهفنا - فاذا كان ذلك كذلك ، فيجب الآن ان نأخذ في بناء المدينة التي تضم شمسنا ، ونجمع جملتنا ، وننشد ديارنا، ونجعل فيها قرارنا، ومن استجاب البناء » (١٠)

وعلى هذا ، فالرسائل من الناحية الفلسفية المحض لا تمثل نمسا فلسفيا ، أو وجهة نظر فلسفية موحدة . فهي لا تضمن فلسفة اسلامية أصيلة ، ولكن محاولة لمزج المقائد الاسلامية وتلوينها بالفلسفات الغربية ، ومحاولة التوفيق بينها ، خدمة لأغراض الدعوة السياسية . فالناس فيها مدعوون أن يأتوا باب العلم - وهو الإمام - لطب نفوسهم بهذه المجموعة المختلطة من أقوال الحكمة اليونانية ( افلاطون وأرسطو وغيرهما ) ونواحي الفلسفة الفنوصية من افلاطونية محدقة وفيتاغورية جديدة ، هي في مجموعها ابدع ما تكون عن الروح الفلسفي .

ولعل الرسائل بما حوت من تناقضات فكرية تتمثل في نقض كمال ما يتعارض مع أفكار أصحابها السياسية

والحقيقة أن هذا التأثير لم يكن تسليلا فكريا أو شعوبيا للمكيد للحكم السني ، بقدر ما كان دورا طليعيا من أدوار حركة تشكيل البنية الثقافية والاجتماعية للمجتمع الاسلامي . فعمل الحضارات والاعراق الاجنبية التي دخلت الاسلام وهي تحمل كل ألوان التأثير وضروب التفكير ، وشمل هذا التأثير حركة منظمة يدعها الحكم لنقل أنماط النظام البيزنطي في عهد الأمويين ، والنظام الساساني والإيراني عامة في عهد العباسيين هدفه في ذلك إيجاد نظام سياسي اسلامي يستقي من التراتب السياسي والاداري وفلسفة الحكم للامبراطوريات البيزنطية والفارسية التي ولت عاربة أمام جحافل العرب في البلاد التي بسطوا عليها سلطانهم . ومن هنا اتجه المفكرون الى التراتب السياسي والفلسفي للشعوب المجاورة يستلهمونه أو ينقلون عنه في كتابة المؤلفات التي توفق بين الحكمة والإيمان ، ويعتمد عليها في تشييف وتربية الأمراء وسياسة الملك وتدير أمور الرعية ، مما بدت غريبة عن الاسلام ، وتجلت شبهة في قيام دولة لا تجسد الشريعة .

فقد كادت حرية الاعتقاد أن تكون مصنوعة ، والجهر بها لا يمس بسوء ، ولا يصل اليها أحد بنكروه ، اللهم الا ما كان همزا الى التفكير السياسي في شأن الخلافة والملك ، والظن في حقبة البيت الحاكم ، سواء في ذلك أهل السنة أو غيرهم من الفرق الخارجة والمخالفة .



في الأحكام بالسياسة والبحث في مسائلها كي لا تكون ذريعة إلى المظالم ، وقصور الفهم عن إدراك رخصة الشرع الشريف وخرج فقيه جليل كابن نجيم المصري في آخر كتاب الحدود من البحر الرائق يملن محتجته بقوله : « ولم أر في كلام مشائخنا تعريف السياسة » . ونفى المقرئ في باب السياسة من الخطأ أن تكون الكلمة عربية ، ورددها اصطلاحاً واشتقاقاً إلى « ياسة » أحكام المغول ، حتى أضاف إليها العرب السنين ففتت « سياسة » ١٩

مجمّل القول ، أن الدارس لتاريخ الفكر الإسلامي يرى الدين والسياسة وجهي عملة واحدة في عصور الحياة العربية والإسلامية العامة ، وإن نفاذ الثقافات والدعوات الأجنبية إلى أحدهما قد أصبح وسيلة مرنة لخدمة الوجه الآخر ، بن وسيلة إلى « التقيّة الضرورية » التي تستخدم العقائد والأفكار والخوارق التي تخدم بها ديانات الشرق القديم طورا ، ودقائق المشكلات الفلسفية التي اختلطت بالمباحث الكلامية طورا آخر ، لاخفاء أفكارها وأغراضها السياسية .

فالدعوة إلى الجبرية السياسية تسترت بالدعوة إلى الجبرية الدينية التي لقنت الناس أن الخلافة الأموية قدر الهوى لا منازعة فيه ، والدعوة القدرية إلى ما يقتضيه الاختيار وحرية الإنسان قد أصبحت تخفي وراءها عند الزبيدة - أن لم يكن عند المعتزلة أيضا - دعوة إلى الانقضاء بالثورة والخروج بالنسيف . والدعوة إلى الاعتصام بالمهدية في الفكر الشعبي ، والاكتماف بطاعة إمام منتظر - غائب أو مستتر - هي على خيالها الناهل من تراث الفرس ومذاهب الشرق القديم ، دعوة منطقية إلى التزام « التقيّة » ، والرضا بالإمامة الفعلية ، ينفلد من خلالها الدعوة إلى السيطرة على الاتباع ، واستغلالهم في مطامعهم السياسية .

#### المصادر الفكرية للرسائل :

ولا شك أن الأحداث السياسية والانقلابات الاجتماعية التي عاصرها مفكر الإسلام ، قد أصبحت مصدرا من مصادر تفكيرهم ، وموضوعا أساسيا من الموضوعات التي التحمت فيها النفاذة العربية وحضارة الإسلام بالفلسفات الغربية ، والأفكار التي عارضت - أن لم تكن - للإسلام السنن ، وأرادت أن تسلك سبيلك الثورة عليه .

ولعل رسائل أخوان الصفاء تثبت من خلال الدراسة المتأنية الواعية لنصوصها ، ومن خلال مقارنتها برسائل ومجالس ومناظرات دعاة الفاطميين المعاصرين لها ، أو السابقين عليها ، بحكم القول السائد أنها قد وضعت في مرحلة الاستتار ، في القرنين الثالث والرابع الهجري ، تثبت أنها تنسب لهذه الفلسفات والعقائد التي اتصلت بالفكر الإسلامي وامتزجت بمكوناتها ، حتى أصبحت في عقائد أصحابها وجهين لحقيقة واحدة . تقول الرسائل : « وداعلم أيها الأخ أننا لانعادي علما من العلوم ولا تعصب على مذهب من المذاهب ، ولا نهجر كتابا من كتب الحكماء والفلاسفة وما وضعوه والفقه في فنون العلم ، وما استخرجوه بقولهم وتفحصهم من لطيف المعاني ، وإما معتقدا وممولنا وبناء أمرنا فعلى كتب الأنبياء صلوات الله عليهم أجمعين ، وما جأؤا به من التنزيل ، وما ألفت إليهم الملائكة من الأنبياء والإلهام والوحي » (١٧) وفي موضع آخر : « وذلك أن العمل بالشرعية الناموسية ، والقيام بواجب العبادة فيها ، ولزوم الطاعة لصاحبها » اسلام ، والعمل بالعبادة

فكان من الضروري والحال هذه أن تنكشف كل فرقة على نفسها ، وتستبين أمرها ، وتصل حبيلها الممدود إلى حوض العلم والمعرفة عند أمثمتها ودعاتها ( ١٣ ) . وتتخذ المقائيد الفلسفية ، والحكم والأساطير الرمزية ، حججا يدفع عن اعتقادها الظنون بخاتلة دستور الحكم في حرية الاعتقاد ، كما حذر قول عبد الملك بن مروان : « أنا أتحمّل كل لعبة ، إلا نصب راية ، واتخاذ دعوة ، وصعود منبر » .

مثل هذه الأحداث والمواقف أصبحت مصدرا من مصادر الغضاظة والحذر من عيون الدولة وعيالها . وأصبح لابد لها من استحداث الحلول العملية والنظرية ، واستلهاهم ضروب التقيّة بالمقائيد الفلسفية ، التي عولت عليها الفرق والمذاهب المارضة في آرائها الدينية ، وحملتها على تأويل النصوص التي تثير الالتتان ، والتي استهدفت أساسا إغراضا سياسية تحول إقرار شرعية الحكم والخروج عليه ، حتى اشاعت الخلط بين التفكير السياسي والاجتماعي وبين التفكير الديني .

فلا فصل بين الدين والسياسة حيث كان الواقع في الوطن المصري الإسلامي يفرض « التقيّة » بالدين دواء لمواقب الظهور بالسياسة في مواجهة الحكم الثيوقراطي من جانب ، ولعدم الوضوح الذي يفرضه هذا الواقع على النشاط السياسي فكرا وعملنا من جانب آخر . وحيث كانت الظاهرة العامة في الحياة الإسلامية من هذا العصر - في أعقاب الخلافة الرشيدة - هي فقدان الحرية في التفكير السياسي ، على الوجه الذي أوضحناه . وكانت هذه الحرية ضرورية ولاشك في التفكير والممارسة لكل فكر سياسي يريد أن يخرج عن نطاق القبيبات والأساطير والخوارق ( كليله ودمته ، ورسالة الحيوانات لأخوان الصفاء ) (١٤) أو النصائح ( الأدب الكبير والأدب الصغير لابن المقفع ) والأخلاقيات والسياسيات النفسية ( تهذيب الأخلاق لمسكويه ) وأعمال البيوتوبيا ( حتى أن يقظان لابن سينا وابن طفيل ) ومحاولة تجسيد الأحكام لشرعية في دولة مثالية بعيدة عن الواقع ( الأحكام السلطانية للماوردی وأبي يعلى ) ، التي عجت بها الكتب الإسلامية - المنقولة والمحدثة - ، وأن يفرض الأذعان للحكم الجائر ، ولا يتقى الفريق إلى مقاومة الظلم ، ما دام يستهدف التغيير وطلب الحكم .

وتصل هذا المزج والخلط بين قيم الدين ومفهوم السياسة لدى الشعوب السامية عامة ، وفي الحياة العربية الإسلامية بصفة خاصة ، في أن الدين ( بكسر الدال ) قد أصبح يأتي لغة واصطلاحا لمعان شتى تشمل كل مظاهر الحكم والسلطان . فالدين يقام للطاعة (١٥) والجزاء ، واستمير للشرعية . والدين يعني القضاء ولا تأخذهكم بهما رافة في دين الله ، ومعناه يأتي « بيت الدين » بمعنى مكان الحكم ومركز القضاء ، كما يعني الملة « ورضيت لكم الإسلام ديناً » . وقالوا « الدين السياسة ، والديان السائس ، يقال دانة أي ساسة » كما جاء في الحديث الشريف « المؤمن من دان نفسه » أي ساسها (١٦) .

وليس هنا مجال الاستطراد في إضافة هذه المعاني أو الدخول في الأقوال الراجحة والمروجة لأحكام هذا الباب ولا سيما في البحث حول الظهور « السياسة الشرعية » في عصر تغلب المغول على ديار الشام ، وقدم الوافدية منهم إلى مصر وسكناهم « اللوق » على عهد الظاهر بيبرس ، فقفى لهم في بعض الأحكام بالصلحة والفراسة ، وبسطوها على ترجيح العقل وعدم مخالفة تكاليف الشرع ، حتى ضاق قوم بالتوسع

ومحمد ، عليهم صلوات الله وسلامه ، وبين أقوال الفلاسفة الحكماء ، كسقراط في المحاورات ، وفيثاغورث في الرسالة الحربية ، وبطليموس في حديث الملك لوزيره (٢١) بل تلبس الشبهة أكثر وضوحا لدى روايتهم للحديث الغريب : « أنا أرسطا طاليس هذه الامة » (٢٢) أو قولهم : « فقد روى أنه ذكر في مجلس النبي ، صلى الله عليه وسلم ، أرسطا طاليس فقال النبي عليه السلام : « لو عاش حتى يعرف ما جئت به لاتبعتني على ديني » (٢٣)

ومن ذلك ايضا ، نرى استخدامهم في الرسائل فكرة الروح في مقابل العقل في تحصيل المسائل الالهية ، وذهنهم للمتمتزة ، طائفة من المجادلة ، - على الرغم من علاقتهم بأصول الاعتزال - هو ثمرة مقالات هرميس في التوحيد ، التي تأثر بها انصارية ، واستعان بها المشتغلون بالدراسات الهلينية ، واعتنقوا الشبهة ، وخاصة فيما يتعلق بالنسب الموضوع بينهم ، الذي لا يطلع عليه أحد غيرهم . وكذلك فكرة « السرب » أو السرداب الذي يخفي فيه الامم الغائب عند الشبهة الامامية والامام المستور - ولكنه قائم - عند اخوان الصفا الاسماعيلية وفكرة « اللوح المحفوظ » التي عبر عنها دعاة الفاطميين في سجلاتهم ، و « دورات التاريخ والسنين » التي يقوم على كل دور منها على رأس كل الف سنة « نبي ملك عالم مستخرج مبتدع » أو مهدي منتظر ، هو الامام الاسماعيل المستتر ، أو « السوبرمان » المخلص والمُنقذ السياسي للملهم ، المبرر عنه في الرسائل « بسيد اخوان الصفا المؤيد بوسع الطاقة في المار » :

تقول الرسائل : « ومن الشبهة ما يقول ان الائمة يسمعون النداء ويجيبون النداء ، ولا يدرون حقيقة ما يقرؤن به وصحة ما يعتقدونه ، ومنهم من يقول ان الامام المنتظر مخفي عن خوف المخالفين ، كلاب هو ظاهر بين ظهورهم يعرفهم وهم لا يتكرونها كما قيل :

يعرفه الباحث من جنسه وسائر الناس له مترك (٢٤)

واستناد الاخوان من تعاليم هرميس في حساب السنين والازمان ، وعلم الملك والنجوم ، وتعيين الملائكة وتعليم الملوك والصناعات . وجاء ذكره مرارا باسم هرميس - اديس بما يفيد تأكيد الجانب الديني والروحي لهذه التعاليم التي تتسق مع صميم الروح العربية الاسلامية ، في مواجهة الدهريين والزنادقة واصحاب العقائد الوثنية (٢٥) .

ولمحت الآراء الفوقية بالوانها الزرادشتية واليهودية وآثارها في الأنطوطينية المحدثه والفتيا غورية الجديدهودوها في وضع هذه الرسائل . فمن طريق الفكر النعفسومي استشراف آفاق المعرفة الوجدانية ، والتأمل والتوسل بنوع من الكشف الباطن لا يستند الى الاستدلال والبراهين العقلية أراد اصحاب الرسائل ان يثبتوا معرفة الائمة بعلوم باطنية لا يعرفها الا هم ، لانهم اصحاب الولاية المخصوصة ، وأهل بيت الرسالة .

« ان لكتب النبوة تاويلات وتفسيرات غير ما يسئل عليه ظاهر الفاظها ، يعرفها العلماء الراسخون في العلم . فليسأل الملك اهل الذكر » « لان أكثر كلام الله تعالى وكلام انبيائه والاقاويل الحكماء رموز كسر من الاسرار مخفيا عن الاشرار ، وما يعلمها الا الله تعالى والراسخون في العلم » وذلك ان القلوب والخواطر ما كانت تحمل فهم معاني ذلك ، ولهذا قال عليه الصلاة والسلام « كلوا الناس على قدر عقولهم » ، وانفقه سر الربوبية كلف (٢٦) .

الفلسفة الالهية ( الاقرار بتوحيد الله عز وجل ) ايمان - ولا يكون الزمن مؤمنا حتى يكون مسلما - والاسلام سابق على الايمان كما قال الله تعالى على لسان رسوله صلى الله عليه وسلم مخاطبا للاعراب المتأقين من اهل الشريعة الذين كانوا يظهرن الايمان ويتكثرون التفائق قالت الاعراب « آمنا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا اسلمنا ولا يدخل الايمان في قلوبكم » (٢٨) وضربوا بسقراط الحكيم مثلا في توافر شروط الايمان وخصال المؤمنين ، وهو الرضاء بالقضاء والقدر : « وذلك ان هذا الحكيم أوجب عليه القاضى القتل بشهادة العدول ، وانه واجب عليه القتل بشبهة دخلت على القوم ، فانقاد سقراط للقتل طيبة به نفسه » (٢٩)

سئل أبو حيان ، في الامتناع والمؤانسة ، عن شيخهم زيد ابن رفاعه فقال : « هناك ذكاء غالب ، وذهن وقاد ، ونقطة حاضرة ، وسوانح متناصرة . ومتسع في فنون النظم والنثر . مع الكتابة البارة في الحساب والبلغة ، وحفظ أيام الناس . وسعاع للمقالات ، وتبصر في الآراء والديانات ، وتصرف في كل فن : اما بالشعر الموهب ، واما بالتبصر المفهم . واما بالنهاي المجمع . . . وقد اقام بالبصرة زمنا طويلا ، وصادف بها جماعة جامعة لأصناف العلم وانواع الصناعات ، منهم أبو سليمان محمد بن مشر البيهستي ، ويعرف بالقدس وأبو الحسن علي بن هارون الزنجاني ، وأبو أحمد المهرجاني والموفى وغيرهم ، نصحبهم وخدمهم . وكانت هذه الصنابة قد تألفت بالمشرة ، ونصاقت بالصدافة ، واجتمعت على القدس والطهارة والنصيحة ، فوضعوها بينهم مذهبا زعموا انهم قربوا به الطريق الى الفوز برضوان الله والصبر الى حنته ، وذلك انهم قالوا : الشريعة قد دلست بالجهالات ، واختلطت بانضالات ، ولا سبيل الى غسلها وتطهيرها الا بالفلسفة ، لانا حاوية للحكمة الاعتقادية ، والصلصة الاجتهادية .

« وزعموا انه متى انتظمت الفلسفة اليونانية والشريعة العربية فقد حصل الكمال . وصنفوا خمسين رسالة في جميع اجزاء الفلسفة : علميها وعلميها ، وافردوا لها فهرستا ، وسوموها رسائل اخوان الصفا وخلق الوفاء ، وكنموا أسماءهم ووثقوا في الوثائق ، ولقنوها للناس ، وادعوا انهم ما فعلوا ذلك الا ابتغاء وجه الله عز وجل وطلب رضوانه ، ليخلصوا الناس من الآراء الفاسدة التي تضر النفوس ، والمقائد الخبيثة التي تضر اصحابها ، والافعال المذمومة التي يشقى بها اهلهما ، وحشوا هذه الرسائل بالكلم الدينية والأمنال الشرعية والمعروف المحتملة والطرق الموحدة .

« . . . وهي مبنوثة من كل فن تنفا بلا اشباع ولا كفاية ، وفيها خرافات وكفايات وتلفيقات وتلزيقات ، وقصد غرق الصواب فيها لغلبة الخطأ عليها . . . طمسوا انهم يمكنهم ان يدسوا الفلسفة - التي هي علم النجوم والافلاك والمجسطي والمقادير وآثار الطبيعة ، والموسيقى التي هي معرفة النغم والاقايعات والنقرا والاوزان ، والمنطق الذي هو اعتبار الاقوال بالاضافات والكيفيات - في الشريعة ، وأن يفسوا الشريعة للفلسفة » .

في الرسائل تبدو فلسفة الحكمة اليونانية مترجمة بسنة الشريعة والوحي الاسلامي (٢٠) ، متمتدة في ذلك على تأويل الآيات القرآنية والاحاديث النبوية . وأقوال الائمة ودعايتهم - مزجا بين الشريعة والاستدلال ، وربة في التوفيق بينهما لتصل الدعوة الاسماعيلية . . . كما تجمع الرسائل في مواضع كثيرة بين تعاليم الانبياء ، ابراهيم ويوسف والمسيح

وعقد الإخوان لفلسفة الفيض الأفلوطينية - وإن نسبوا إلى فيثاغورث (٢٧٧) عدة مواضع من رسائلهم . فلكل موجود سبب وجد عنه ، حتى ترتد سلسلة المعلمين الائمة إلى معلم واحد في النهاية ، هو الله عند الانبياء ، والمعلل الاول عند الفلاسفة . ومهما يكن السبب الذي التمس الإخوان من أجله الأخذ بنظرية الفيض ، فقد وصل بها اخوان الصفا إلى أقطع النتائج . فالفيض دائم وبقا ومستمر لتسلسل الرئاسة في ذوى لرباثة (٢٧٨) ، ولم تغلق دائرته على الإطلاق . بمعنى أن محمدا صلى الله عليه وسلم لم يكن في مذهبه هذا خاتمة الانبياء ، ولا آخر من يمثل الوحي الالهي .

فإذا أضفنا إلى ذلك ، كيف أن اخوان الصفا قد اتخذوا فلسفة فيثاغورث ، وبراهين مدوسسته المعديدة والهندسية ، أساسا لفلسفتهم الدينية ، حتى أصبح علم العدد في نظريهم علما إليها له أهميته فيما يتعلق بمسألة الإمامة والمدنية الفاضلة (٢٧٩) ، وقوام كل فلسفة تتصل بالعقيدة وعلم التأويل كما أنهم اتخذوا التناسخ في الوجودات ، أساسا لمعرفة التاويلات الخفية أو البهيمية بها ، لعرفنا إلى أي مدى ابتعدوا في صيورتهم الفلسفية عن روح الاسلام ، وانتهوا إلى مذهب في المعرفة يتصل بالفنوصيات المتعددة ، وبخاصة غنوص فيثاغورية والأفلوطينية المحدثه . واعلم أن للكتب الالهية تنزيلات ظاهرة في الالفاظ المقررة المسجومة ولها تاويلات خفية باطنة ، وهي الالمانى المهمة المقولة . فمن وفق لفهم معاني الكتب الالهية . فان تلك النفوس هي التي اذا فارقت الجسد ارتفعت إلى رتبة الملكة التي هي جنات لها . ومن لم يرشد لهم تلك المعاني ، ولا اجتهد في العمل بسنة الفريفة ، ولا الدخول في احكامها ، ولا الانقياد لحدودها ، فان تلك النفوس اذا فارقت الجسد انحطت إلى البهيمية التي هي ذركات لها ، وهادوية تهوى فيها ، كما قال تعالى : « لها سبعة أبواب لكل باب منهم جزء مقسوم » . وإلى هذا أشار بقوله : « فاما ان كان من القربين فروح وريحان » إلى قوله : « وتصلية جسيم » (٣٠) . على ان الرسائل ، وقد شمت كل هذه الأفكار المتناثرة بين طياتها ، وعلى اختلاف مضامينها وما بها من تناقضات عقائدية أو فلسفية ، تبدو كعمل جماعي فريد يندر أن يوجد مثله في التاريخ الاسلامي كله . فهو لا يبدو كمجموعة مفككة الاصول ، بل كدائرة من مفارقات ذات هدف واضح ، وتخطيط محكم ، لجاعة من البشر بدافع من عقيدتهم الدينية والسياسية التي تاملت في نفوسهم وأخذت عليهم مشاعرهم ، فارداد أن يبهودوا لتغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية المحيطة بهم ، بأن يستبدلوا « مملكة الأرض » أو « دولة أهل الشر » بأوضاع جديدة في نظرهم « مملكة الله » أو « دولة أهل الخير » ، وأن شئت قل « المدينة الفاضلة » التي يمكن أن تحقق السعادتين : سعادة الدنيا وسعادة الآخرة .

على ان الرسائل وإن عرلت بكونها تجمع بين المعارف الفلسفية والعقائد الإيمانية فنادرا ما نظر إليها على أنها رسائل سياسية ، واحد هذه الأسباب أن جزءا يسيرا جدا من الرسالة الجامعة هو الذي يعالج أمورا سياسية عملية (٣١) وتاليها أنه مما يثير الدهشة أن هذه الموسوعة الجامعة للمفاهيم والمعارف بأسرها - كما عرفت في القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي - ليس من بينها رسالة خاصة في علم السياسة بصورة حقيقية (٣٢) كالذي عرض له بعض معاصريه ولا سيما المعلم الثاني الفارابي ( المتوفى سنة ٣٢٠ هـ - ٩٥٠ م ) ، حتى قال البعض أن اخوان الصفا لم يكن لهم كثير اهتمام بالشأن السياسي . ومن ثم لم يكن لهم برنامج للعمل

السياسي ، أو فلسفة تستهدف مضمون السياسة بالمعنى الصحيح ، وذلك على الرغم من أن بعض أتباعهم كانوا من بين الثوار العاملين من أجل الوصول إلى السلطة السياسية ، أو أن شئت قل من بين الذين خاضوا غمار الصراع السياسي ضمن القوى السياسية المتناحرة في ذلك العصر .

على أننا لو طرحنا مضمون هذه الرسائل جانبا ، فإن الظروف التاريخية والاجتماعية التي أحاطت بجمعها وتأليفها - بالإضافة إلى ما قدمناه من مفاهيم استوتقت من نصوص الرسائل المتناثرة ذاتها - لتؤكد أنه كان للاخوان في وضع هذه الرسائل أهداف سياسية ، الامر الذي يثير تفسير كتاباتهم ورسائلهم تفسيراً سياسياً مضمونه ثلاث قضايا رئيسية ، أولها تصور البيئة ونقد الظروف الاجتماعية والاقتصادية ، وثانيها تناول الفريشات الفلسفية والامس النظرية لفلسفة الإخوان المثالية والاجتماعية على حد سواء ، وثالثها وعلى ضوء هذه الفلسفة المثالية والواقعية لرسائل الاخوان تناول مفهوم الدولة المثالية التي ياملها الاخوان ، والعكاسها على التجارب العملية لدولة الواقع الفعلي - دولة أهل الشر - ومفاهيمها السياسية في صدد نظرية الخلافة والإمامة ، ونظراتهم في المفاهيم السياسية للحياة الاجتماعية من خلال مفهوم واضح للمهمة الاجتماع السياسي بين البشر ، وهي النظرية التي سبقوا بها غيرهم من كتاب المسلمين أمثال ابن تيمية في مطلع منهاج السنة وفي كتاب الحسبة ، وأمثال ابن خلدون في مقدمته عن أحوال البشر والعمران الاجتماعي والسياسي .

#### نقد الواقع السياسي والاجتماعي :

فهناك في الرسائل ما يشير إلى أن جماعة الإخوان كان لهم اهتمامهم الشديد بالأحوال الاجتماعية ، وأنهم كانوا يحرصون من خلال نقد تلك الأحوال على تمحيص جوانب الافلاس الروحي والسياسي في المجتمع ، ويردونه إلى الأسباب الاجتماعية والاقتصادية ، والتناقض في ظروف الطبقات الاجتماعية ، دون أن تقم بعمل عن الافراضات الفلسفية أحيانا . والرموز التي كانوا يستخدمونها إشارة إلى المعنى الباطن ، بحيث أصبحت تعاليمهم عرضة لكثير من التفسيرات المتناقضة في أغلب الأحيان . فمما لا شك فيه أنه كان لكتاب هذه الرسائل من خلال ما ورد بها من فقرات متعددة ادراكهم الشديد لأسباب وبواعث هذا الافلاس الروحي في ظل الحكم السياسي القائم . كما كان لهم حرصهم الشديد على محاولة إجراء الربط بين وعي الإنسان وأرداته التي تساهم في تحقيق حريته ، والتصير على الملل العليا المثالية التي عبرت عنها الرسائل . كما جاءت في تعاليم الانبياء والفلاسفة - وبين التنمية السياسية للشباب وصغار السن من أجل دفعهم والتحويل عليهم في انشاء مؤسسات سياسية (٣٣) أكثر صلاحية واتساقا مع المحيط الاجتماعي والطبيعي .

فجماعة الإخوان ظهرت وترعرعت خلال إحدى المراحل التاريخية الحاسمة من تاريخ الإسلام عندما كان المجتمع الاسلامي يواجه نوعا من الصراع الذي يهدد حياته السياسية والاقتصادية والأخلاقية ، وتتمتاز في داخله الطبقات الاجتماعية وتفاوت طرزه الثقافية والتربوية ، فاختل الاخوان برطون بين هذه الأحوال التي تغلب فيها أهل الشر على البلاد وبين استنثار أمة أهل الهدى وأصحاب دعوة الحق . ولهذا اختلوا بتناوون مع الاستعابلية كحركة متطرفة راديكالية تناوئ الخلافية السياسية في القرن الرابع الهجري ( العاشر الميلادي ) ، ان لم يكونوا منها أو من بين أصحابها .

## ● التراث السياسي

عهد العباسيين ، فرائيا الكلام يشكست نضوحه ، والتوراث الفكرية العنيفة تملك الحياة العملية وتصرها كما تشاء ، حتى أوقعت الفتنة بين أهل بغداد أنفسهم في القرن الرابع وما بعده .

بل أم تر كيف كان الناس يتسامعون الى امر مكتوم يسير به دعاة الفاطميين منذ رابنا الاسماعيلية يؤسسون دولتهم بأفريقية ومصر ، وأن من دخل في هذا الأمر لم يظهره ولا شيئاً منه ، حتى أصبحوا يلقبون « بالآخون الكتائب » ، على حد تعبير القاضي النعمان في كتاب افتتاح الدعوة . وأن أبنا الملاد حين رحل من الشام الى بغداد كان يختلف الى ندوة عبد السلام ابن الحسين البصري في جماعة يتدافعون بأنهم « أخوان الصفاء » اذا دعا الواحد منهم الآخر قال يا أخانا ، وكانهم أعضاء مجمع سري ، ولاسمهم دلالة خاصة في أمر شيع لفظه بين الناس ولا يملونه . وفيهم يقول أبو العلاء :

واذا أضاعنى الخطوب فلن أرى  
لوداد أخوان الصفاء مضيقاً

هذه الحقيقة في حد ذاتها هي على جانب كبير من الأهمية السياسية ، أو هي على جانب كبير من الأهمية في تفسير بعض جوانب الرسائل تفسيراً سياسياً ، حتى ليصبح القول بأن في الرسائل مادة علمية كافية للحكم على أهميتها - أن لم نقل مضبوها وأهدافها - السياسية ، على الرغم من تناثر هذه المادة وعدم وضوحها أو دقتها في بعض الأحيان .

ومن قبيل ذلك أيضاً أن التقسيمات الطبقية التي يشير إليها الآخون ليست من قبيل الطبقات الاجتماعية المفسودة في عصرنا الحالي والمعروفة بأنتهااتها الفكرية أو أصولها الاجتماعية والاقتصادية . فضلاً عن أن كتاب الرسائل كانوا كثيراً ما يلجأون الى الانشازات والرموز واستخدام المعاني الباطنية غير الظاهرة دفماً للشبهة واتقاء للسلطة . ولكن ليس هناك من شك في أنه كان لكتاب هذه الرسائل من خلال ما ورد بها من فقرات متعددة ورموز تعكس حالة الارتمبال الفكري ، حرصهم على إجراء تحليل منهجي دقيق وفق ما جاء بها من فقرات تعرض للظروف والأحوال الاجتماعية . من خلال فلسفة سياسية تحاول أن تغطي الى أبعد مدى مسائل أكثر عمفاً في طبيعة الإنسان وعلاقته بالمحيط الاجتماعي والطبيعي ومدى صلاحية ودبومة المؤسسات السياسية والاجتماعية في حكم هذه العلاقة .

من ثم ، فإن محاولة استخلاص تقييم لهذه المحاولة الفكرية والعلمية مما من جانب اصحاب الرسائل نذكرنا بمحاولة مشابهة للفلاسفة المتألبين الرئيسيين الاجتماعيين في القرون الثامن عشر أمثال ديدرو ودالامير وغيرهما ممن عكفوا على تأليف دائرة معارف علمية واجتماعية وفلسفية أرادوا أن يتشرب فيها أفكارهم الانتقادية ، وأن يهاجموا من خلالها فكرة السلطة السياسية المطلقة التي تسلب المواطن حقوقهم الأساسية .

### الترهيات الفلسفية :

ولعل الإشارة الى المبادئ والنظريات الفلسفية لا تفارق الباب دون الوصول الى حكم استنباطي عام في الآراء السياسية والاجتماعية لاصحاب الرسائل ، مسووا كان ذلك من خلال نظريات التنوية في ازدواج الطبيعة الانسانية المادية والروحية فهذه النظرية تعتبر إحدى المبادئ الأساسية لفلسفة الآخون ، واعتقادهم بالحركة والتغير كعملية متصلة تدفع الى التقدم

وهكذا ظهر في الرسائل تحليل سياسي عن مضمون العبقثات الاجتماعية واتسامها بالداخلية ، وأن لم يكن من بين أهداف هذا التحليل خلق مجتمع لا طبقي هو ابداً يكون من فكرة المصير وطروقه . كما أصبح يشغل كتاب الرسائل اخلاق الناس وطبائعهم وصفاتهم . فالتجار لا يشغلهم الا جمع المال يضمنون به على انفسهم ويضمنون الفقراء حقونهم . واصحاب الدواوين يستغلون ذكائهم وطول السنتهم في نشر الخصال الرديئة . والوزراء والحكام يتصفون بالسفاهة والجهالة . والقضاء والقضاة لا حساب مندهم الحق او العدالة والخلفاء خير ما فيهم فاسق ظالم دفماً للفتنة والقاء لاضطراب أمور الدولة (٣٤) .

وليس من شك في أن هذه الأسباب والدواعي كانت تبطن ما كان عليه العرب والمسلمون من استعداد للفرقة والاختلاف والتناحر ، كما ساعد في اظهار هذا الخلاف وتعبيله وتقسيم الأمة الى فرق دينية واحزاب سياسية متباينة ، لكل منها مقالها في الدين والكلام والفلسفة السياسية . كما كان الحلفاء والأمرأ ينصرون فريقاً على فريق حتى نشأت الماين ، وعادت الفرق الى تناول السياسة العلمية ، وانشاء التنظيمات السرية ، أو اللجوء الى القوة والخروج بالسيف . ففرق تدافع من نفسها بحد السيف ، كما رأينا حال القرامطة ينفرون على الفراق ، ويعترضون الحجيج ، ويفجمون على مكة . وأخرى تقيم الدعوة بقوة الدليل ، وتمتد على الاسرار المغيبة والوسائل المحجبة ، حتى قيل في الفرق الباطنية ، والدعوة الاسماعيلية التي اقامت دولة المبيدين في مصر وشمال أفريقية ، أنها اعتمدت على رسائل الدعاة ومكائدهم أكثر مما اعتمدت على السيف في ساحة القتال .

ومن المعلوم أن فرقة الاسماعيلية كانت في نفس الوقت ، الى جانب كونها حركة سياسية تسعى الى السلطة ، حركة دينية فلسفية اجتماعية سياسية تحتاج اقاليم الخلافة العباسية ، وتحالف معظم مفكرى الاسلام المفسطهين في ذلك العصر ، خاصة من الفرس غير ذوي الميول الارثوذكسية المؤيدة للخلافة السنية العباسية ، وهم الذين تناطفوا سرا حول هذا المشروع الفكري في اللحظة المناسبة لتأليف الرسائل في فترة الاقاليم السياسية والاجتماعية للشارب إليها .

وغنى عن البيان أن نشوء هذه الحركة الفكرية ، وإن شئت فقل السياسية أيضاً ، في منطقة يسيطر عليها حكام أهل السنة أو الشيعة البويهيين من أعداء الفرقة الاسماعيلية ليس أمراً غريباً ، لأن غلدة الحركة حين ظهرت قد ظهرت في بؤرة موجه للصراع وحركات الاضطهاد والصورة الفكرية ألا وهي منطقة البصرة التي كانت تتجبع بمختلف التيارات الفكرية والحضارية والتي انهارت امام جيوش الخلافة العباسية فيها عناصر البيئة الحضارية التجارية والزراعية والحرفية حتى لم يبق الا عناصر الثورة الفكرية يحمي ترابها جماعة أخوان الصفاء على وجه التحديد والتخصيص (٣٥) .

ألم تر كيف كان مسجد البصرة يجمع بمختلف هذه الفرق والتيارات الفكرية ، وتأنف فيه مجالس المناظرة الكلامية منذ أيام هشام بن عبد الملك ، واعتزال واصل بن عطاء الحسن البصري وقد جلس معه نفر من اصحابه يحشون في الزعد والوجد ، ويقررون أن فاعل الكثرة ليس يؤمن ولا كافر ، وأنهم لا يقبلون شهادة في معاروة في باقة من البقل . وألم تر كيف انتشرت هذه الفرق والمناظرات الجدلعية والفلسفية والدينية . . . والسياسية منها ، في حواضر المسلمين على

وانفع مهنة للبشر ، لقوله تعالى : فاسألوا أهل الذكر ان كنتم لا تعلمون » (٣٩) بمعنى ان للاخوان فلسفة تربوية يمكن ان تتخذ شاهدا على هذا الاعتقاد الذي يركز على مجموعة العوامل الاجتماعية والبيولوجية المتشابهة . اى جانب « الجيلة » والطبيعة البشرية ، فى القدرة على التعليم ونشر المعرفة بين الافراد . - الامر الذى يلعب دوره كعامل ايجابى فى التنظيم السرى لخلايا الجماعة .

فالآخوان يقسمون الناس الى ثلاث مجموعات او طبقات : الصفوة (الخواص) ، والعامه (العوام) ، والطبقة الوسطى (المتوسطون) (٤٠) ولهذا تنقسم المعرفة عندهم الى ثلاث درجات ، كل منها تلائم مجموعة خاصة ولا تلائم الاخرى ، بخلاف علوم الدين التى تلائم كل هذه الطبقات او الفئات والتى لها جوانب ثلاثة : الباطن والظاهر وما بينهما . وهذا التقسيم فى الرسائل ان دل على شيء ، فانما يدل على مفهوم اخوان الصفا فى مساعدة كل طبقة او فئة من هذه الفئات فى تنقيف نفسها ، ضمن حدود وقيد لا تخلخل التنظيم الهرمى للجماعة ، واحتفاظها بالاسرار الخاصة بالصلوة او خبايا الدين وغوامض والمعاني الباطنية للاشياء .

وتنسى ان كل ذلك متروك للاجتهد ، ومردة الى العقل لا التقليد ، مما يشهد بفكرة الجماعة عن الإرادة الإنسانية ولا ترى للاخوان فى هذا الصدد موقفا أكثر وضوحاً واتساقاً مع موقفهم السياسى المقول عنه من السلطة ، بالكثير من موقفهم هذا فى التعلق بإرادة البشر ، ومعارضتهم للمذهب التقليدى فى الإيمان بالقدر ، الامر الذى تلمحه فى تقسيمهم للأفعال الارادية وتغير الارادية ، باسم القصد الاول والقصد الثانى .

فإذا كانت الفلسفة عند الاخوان ليست مجرد تأمل واستشراف ، ولكنها « الفلسفة اولها محبة العالم ، واسطفا معرفة حقائق الموجودات بحسب الطاقة الانسانية ، وأخرها القول والعمل بها بوافق العلم » ، فنفسهم ايضا ان نسبة الصنائع والأعمال التى تجرى على ايدي العباد من البشر ، لا تنسب الى البارئ جل جلاله . الا كنسبة أفعال الملوك حين يقال بنى فلان الملك مدينة كذا أو حفر نهر كذا . . . اذا كان ذلك بأمرهم وأرادتهم لا يكونهم تولوا الأفعال بأنفسهم أو بأشروا الأعمال بأجسامهم . . . هكذا كان حكم إضافة أعمال الأفعال الارادية ( القصد الثانى ) الى الأفعال القدريّة أو أفعال الطبيعة المؤيدة بالقوة الالهية ( القصد الاول ) . . . وأعلم ان الله تعالى غير محتاج فى أفعاله الى الأدوات والآلات والأزمان والهيئات والحركات ، بل فعله الخاص به هو الإبداع والاختراع اذ الاختراع هو الإخراج من العدم الى الوجود بحسب ما بينا فى رسالة البدايء العقلية والأفعال الروحانية . .

وهكذا تتضح فكرة الإنسان السياسى عند اخوان الصفا من خلال فكرتهم من المعرفة وفكرتهم عما يباشر الانسـان بنفسه ويكون مسئولاً عنه من الأفعال ، ولا نقول فكرة الإرادة المطلقة للبشر التى لم يكن الى ظهورها سبيل فى هذا العصر الذى سيطرت عليه العقائد الدينية ، وأفكار الوحي والنبوّة ، وضرورة الامامة أو الخلافة ، ليعرف الناس أعظم واجبات دينهم ، وقيام الاجتماع لحاجة مصلحتهم ، وانه لا بد للاجتماع من « رأس » لأن الله تعالى أوجب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، ولا يتم ذلك الا بقوة أو أمانة ، وسائر ما أوجبه من إقامة أركان الدين ، « فالدين أس والسلطان حارس ، ومالا أس له فمهدوم » .

ولنظرية الإرادة عند الاخوان ، كإنسان من أسس فلسفتهم

لا فى انظواهر الطبيعة فحسب ، ولكن فى العلاقات الاجتماعية والسياسية أيضا . هذه الحركة التى كانت موضع مناقشة فى مناسبات متعددة فى الرسائل . بهدف التركيز على ان الاستقرار ليس الحالة الطبيعية للموجودات ، وان الحركة وانتقير أساسيات الحياة الطبيعية للموجودات ، وان الحركة من اجاباتهم غير المباشرة فى مباحثهم عن « الكوار والأدوار » او اقترانات النجوم فى دوراتها ، (٣٦) هى ذات مفهوم خاص فى فهم المضمون السياسى للرسائل .

لنستخدم ان التغيرات الاجتماعية التى تحدث عن طريق الانقلابات والثورات والتى قد تظهر فى حالة فوضى واحداث عمية لا معنى لها ، قد تتطور فى الواقع الى دورات متلاحقة منتظمة لعناصر التقدم والانحيار الذى لا يهدأ ولا يلين فى تاريخ الانسانية (٣٧) .

ومن ثم كان مفهوم التغير الثورى وتشير اعضاء الجماعة بقرب زوال دولة أهل الشر وابتهاق دولة أهل الخير ، له مكانة المميز فى هذه الرسائل دون غيرها من المؤلفات الاسلامية التى اشارت الى هذا المفهوم او عرضت الى بعض تفسيراته وعلله ودواعيه . فهم ولا شك كانوا اوضح وأكثر واقعية وتفهما واستبصارا وتفاؤلا من نظرية كنظريّة ابن خلدون فى « أعمار الدول » ، والتى لا تمنع ان تكون نظرية سوفسطائية غير واضحة المعالم تحمل كثيرا من اللغو والتكرار فى تفسير الآية القرآنية الكريمة من سورة آل عمران « وتلك الأيام نداولها بين الناس » . فقد كان اخوان الصفا أكثر تحديدا فى مفهوم أعمار الدول ، ومعرفة أحوال الملوك والسلاطين وولاة الامور . من خلال اقترانات النجوم . فالقرآن الأعظم ، ويكون كل تسعائة وستين سنة ، هو القرآن الموجب لبعث الرسل ومجيء الانبياء ونزول الوحي والنواميس ، وانتقال النواميس من دين الى دين ، ومن شريعة الى أخرى . والقرآن الأوسط ، ويحدث كل مائتين وأربعين سنة ، وهو الموجب لتبديل الملوك وانتقال الدول من بلد الى بلد ، ومن أمة الى أمة ، ومن قوم الى قوم . وهذا الموجب ايضا لاضطراب بعض أمور الشرائع وظهور العبث والفساد . والقرآن الأصغر ، وهو الكائن فى كل عشرين سنة ، هو الموجب لتبديل الأشخاص على سرير الملك ، وما يحدث بسبب ذلك من الفتن (٣٨) .

وهكذا ، ومن خلال هذه النظرية ، تظهر عند الاخوان نظرية فى حتمية التغير الاجتماعى الذى يهدف الى الإصلاح وتكوين البنيان الاجتماعى والسياسى ، سواء فى ذلك اصحاب هذه النظرية من الاخوان الذين يرون حتمية هذا التغير عن طريق قوى روحية ودينية ، أو عن طريق العصبية ( كما يراها ابن خلدون ) ، أو عن طريق الحتمية التاريخية ( كما هو الحال فى بعض الايديولوجيات الحديثة ) . فلا فرق بين هذا وذلك فى السلوك السياسى للدول والجماعات والافراد . ولكن الفارق الوحيد هو مدى مساهمة كل مدرسة من هذه المدارس المختلفة فى اعتبار أهمية المعرفة الإنسانية والإرادة البشرية ، ومدى تأثير كل منهما فى هذا المضمار لدفع عملية التغير الاجتماعى أو كبح جماحه . أما الاخوان ، فيكتشفون فى الرسائل عن انبجاء يؤكد قدرة الإنسان على تشكيل محيطه الاجتماعى . ذلك أنهم يرضون اعتبارا كبيرا للمعرفة وجود نشر التعليم والتربية والتنشئة السيامية لجماعات الشباب - دون التمييز - من خلال هذه الرسائل ذاتها ، وما جاء بها من تعاليم وفلسفة موسوعية تهدف الى تكوين عقل البشر ، وافراد الجماعة وكوادرها بصفة خاصة . هذا فضلا عن اعتقادهم بأن المعرفة ، وهى وظيفة امام أهل الخير ، هى أبلى وأجسد

ولعل أهم ما أثر في صدد هذه السمة ، تميرها عن فكرة الدولة الدينية المثالية ، في مصادرهما الدينية والسياسية والفلسفية . قد يفتح المجال لحوار هام في المجتمع الإسلامي المعاصر ، بهدف تحديد موقف الدين الإسلامي من مسألة العلاقة بين الدين والدولة . وهو الحوار الذي بدأه من قبل بعض المفكرين الإسلاميين منذ أوائل القرن العشرين ، أمثال الشيخ محمد عبده والشيخ علي عبد الرازق وغيرها ، مع أو في مواجهة الداعين إلى فكرة العلمانية في السياسة والحكم . وإذا كنا لم نلحس نتائج إيجابية لهذا الحوار ، بدليل أن هذه القضية ما زالت موضع الإثارة حتى الوقت الحاضر ، في فكر العديد من الجاعات الدينية والقيادات السياسية ، حتى قيل بأن المدن الإسلامية يرى ، من أنظمة الحكم التي تمارسها المسلمون منذ قيام الخلافة القهرية ، وبرى ، من كل ما حاربوا حولها من رغبة ورهبة ، ومن عز أو قوة . وأن هذه الأنظمة التي عرفها التاريخ الإسلامي على مدى طويل منذ عهد الخلافة الرشيدة ليست إلا من قبيل وظائف الحكم ومراكز الدولة . فكلمنا خطط سياسية صرفة ، لا شأن للدين بها ، فهو لم يعرفها ولم يتكرها ، ولا أمر بها ولا نهى عنها ، وإنما تركها لتراجع فيها إلى أحكام العقل وتجارب الأمم وقواعد السياسة .

#### تحليل النتائج :

وأخيرا ، فلعل هذه الدراسة في جانبها التحليلي ، تكشف عن جوانب جديدة في الفكر الإسلامي الذي يعزو المفسر قلة الانتاج السياسي فيه إلى غلبة الصفة الفلسفية والدينية التي تدعو إلى عدم إثارة مواضيع يتدخل فيها الخيال السياسي . وتقوم فيها مدن الاحلام المناقضة للواقع ، بينما يبرز هـذا البحث عدم اقتضاد تصور الإخوان المدن مثالية فاضله عند حد الفكر والنظر بل انهم حاولوا تحقيق مدينتهم الفاضلة عمليا من خلال حركة سياسية هدفها نشر الدعوة السرية في مختلف اقاليم الدولة ، وبين مختلف طبقاتها ، في إطار خطة قوامها التشهير بالنظام القائم ، والتشهير بمدينة روحانية جسمانية فاضلة ، هي مدينة « أهل الخير » .

وغنى عن البيان ان الكشف عن هذا الخيال التراسي في الفكر الإسلامي ، يتطلب من الباحثين ضرورة اللجوء إلى دراسة الفرق المضطهدة ، والمفكرين المضطهدين الذين تبنا وجهات نظر استثنائية غير استيمسالية ، تنظر إلى الواقع المتحرج بأنه شيء قابل للتشهير ، وأن العجوة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون هي فجوة واسعة يجب أن يتخطاها المضطهدون . ولكنهم أزاء سطوة النظام القائم يستترون بالتقية ، كما لجأوا في كتاباتهم إلى استخدام الرموز ، وعلم الحروف والإعداد والقصر الرمزية ، يستعملون بها على إخفاء ما يرون ضرورة إخفاكه ، من آراء سياسية وأفكار ثورية . فمن أراد الكشف عن هـذا الخيال السياسي والفكر الثوري في الإسلام ، فعليه أن يرجع علاوة على رسائل إخوان الصفا إلى الكتابات الباطنية عند فرق الشيعة ، والصوفية والفلاسفة ، الذين استخدموا نفس المنهج الرمزي ، كجابر بن حيان والفارابي وابن سينا وابن طفيل ، وابن رشد والبيروني والفكر الثوري ومعى الدين بن عربي وغيرهم ممن حلقت أفكارهم في أفاق بعيدة من الخيال لاستخلاص الصورة المثالية لما يجب أن يكون عليه الفرد والمجتمع .

وإذا كان أصحاب هـذا الرأي يستنتون من مفكرى الاسلام وفلاسفته «الفارابي» ، باعتباره في نظرهم النموذج الوحيد الذي يصنع بمكانة خاصة ، ضمن القيود التي يتصورون

وحركتهم السياسية ، هي في شقها الأعظم تكن في فكرة الاختيار التي ظهرت من قبلهم عند المعتزلة ، والذين راوا في معنى « العدل » أن الله خلق الإنسان ، وخلق فيه قدرة تسبق الفعل ، يكون بمقتضاها مسئولوا أن فعل خيرا جازاه ، وإن فعل شرا عوقب بسببه ، فلو لم تكن للمبد حرية اختيار فعمله لكان عقابه بسبب سيئة لا دخل له فيها ظلما .

وفي هذا الإطار رأى إخوان الصفا أن المراد بالسياسة « هو صلاح الموجودات وبقاؤها على أفضل الحالات وأسمى الغايات » (٤١) . ومن ثم ، إذا ما أصبحت حرية الإرادة هي من أسس النشاط السياسي المستنور ، فإمكانية الاختيار بين مختلف الآراء هي الشرط المسبق لاستمرارية هذا النشاط الذي يركز فيه الاخوة على تقسيماتهم للسياسة على أنواعها المختلفة من سياسة نبوية وأخرى ملوكية وثالثة عامية ، فالسياسة الخاصة والسياسة اللدنية (٤٢) ، بمعنى أن لها أبوابها ودروب مزارعها المختلفة التي لا تتحد في مفهوم موحد ماهية علم السياسة كما تفهم في العصر الحاضر . ولكن تقسيماتهم كانت بداية التقسيمات المعهودة التي عرفها كتاب مسئولون آخرون ، مثل ابن خلدون والمقريزي - تلك التي لم تخرج عن إطار التسمية الإسلامية ، في تقسيمها بين السياسة الظالة والسياسة النبوية وإن شئت فقل السياسة الشرعية .

#### دولة أهل الشريعة :

أدرك الفلاسفة المسلمون أن تماسك الدولة « المدينة » منوط بوفرة عقيدتها من جانب ، وبمحاولة الاستدلال على هذه العقيدة بالبراهين المنطقية والأدلة الفلسفية من جانب آخر . وقد عكس الإخوان هذه السمة حينما عصبسوا عن أفكارهم السياسية بمصطلحات فلسفية دينية كما أشرنا من قبل ويتضح ذلك بصفة أنص حين يتعرضون لتصنيف العلوم ، ويحصلون من علم السياسة قسما من أقسام العلوم الإلهية (٤٣) التي هي بدورها جزء من أجزاء الفلسفة ، حينما يربطون بين فكرة الإمام كظاهرة سياسية وبين فكرة الفض ك مفهوم فلسفي من جانب ، وبين معنى الإيمان والطاعة كمفهوم ديني من جانب آخر . أو حينما يتعرضون لبحث مسألة الخلافة ، حيث يميزون بين الإمامة والخلافة الشرعية « خلافة الله » وبين السطوة الفاعلة الفعلية « خلافة إبليس » تميرا عن تمييزهم بين الخلافة الشرعية وغير الشرعية . ويربطون بين فكرة الإمامة « الخلافة الشرعية » وشروط الخلافة التي تعتبر أصلا من أصول الدين لا من فروعها ، وبين نظريتي فلسفية كنظرية الإنسان المطلق أو الإنسان الكامل .

وهكذا نرى العقيدة الدينية تلعب في التاريخ الإسلامي دورا مثيلا للدور الذي تلعبه الأيديولوجية في الفكر السياسي المعاصر ، بمعنى أن العقيدة الدينية قد استغلت للمحافظة على نظم معينة للحكم ومصالح الطبقات والأسر الحاكمة ، بدعوى المحافظة على العقائد والقيم الأخلاقية ومنافضة لتأنيات الثورة كما استغل الدين من جانب آخر كحافز للثورة وتكتيل قوى المعارضة للطبقات الحاكمة المسيطرة . لبالنسبة لإخوان الصفا تراهم قد ضمنوا عقيدتهم الدينية أيديولوجية سياسية تحفز على حركة ثورية تسعى إلى محاولة تغيير صورة المجتمع السياسي القائم آنذاك ، عن طريق إجراء تغيير عقل في المجتمع تمهيدا لتغيير النظام السياسي كله . ومن هنا كان مسيبل الإيمان بالفكر والتعليم ، وإرادة التغيير لدى الأفراد ، وفي هيكل البنيان الاجتماعي للدولة القائمة .

محدودة للغاية بل تكاد أن تكون معدومة . وحتى ما يمكن معرفته عن هذه القوى باعتبارها عنصرا من عناصر الحياة السياسية في عصر ما ، فقد تشققت معرفته إلا من خلال آراء خصوم هذه القوى وأعدائها أو من خلال كتابات دعاتها ومؤيديها الذين عادة ما تكون أقل القليل ، بحيث يصعب في الحالتين تحديد أبعادها واتجاهاتها وأحجامها الحقيقية . وتزداد الصعوبة بطبيعة الحال كلما دار البحث حول جماعة أو فرقة من تلك الفرق التي اتخذت أسلوب الدعوة السرية . فيعقد الكتابة عنها من جانب المعاصرين لها ، فضلا عن أن السرية في حد ذاتها قد تكون من المبادئ الأساسية في تنظيم الجماعة ، وهذا ما ينطبق تماما على جماعة اخوان الصفاء .

كذلك تكشف دراسة رسائل اخوان الصفاء عن حيوية الفكر الاسلامي وقدرته على الانفتاح على مختلف الثقافات الاجنبية والامتزاج بها ، مع المحافظة على قيمته الذاتية وتمييزه الخاص . وإذا كان قد ظهر في جوانب هذه الدراسة اتجاه نحو إبراز أوجه الشبه بين أفكار اخوان الصفاء وبعض الأفكار المشابهة في الفلسفات اليونانية والفارسية والهندية ، فلم يكن الهدف هو إبراز الأثر الأجنبي في فلسفة الاخوان ، بقدر إبراز الامتزاج والتزاوج بين عناصر الفلسفات الأجنبية وبين الفلسفة الاسلامية . وذلك لا يعني على وجه الإطلاق أن لكل فكرة اسلامية في هذه الرسائل مصدرا خارجيا . فالمشكلات التي عرضت للفكر الاسلامي قد تتشارك وتتداخل في خطتها بحثها ومعالجتها ، أو في بعض نتائجها ، مع الأفكار الاجنبية بحكم كونها مشكلات انسانية تعرض للثقل البشري . ومؤدى ذلك أن التشابه بين فكرتين لا يدل دلالة قطعية على أن احدهما متعقب للآخر .

إنها كبشت الخيال السياسي في الاسلام ، فإن أهمية دراسة رسائل اخوان الصفاء تتجلى في إبراز نماذج أخرى من الفلاسفة المسلمين الذين شكل الخيال السياسي محور فلسفتهم السياسية فتأثير اخوان الصفاء لم يقف عند حد عصرهم فحسب . بل إن آراءهم التي تضمنتها رسائلهم ، قد تركت آثارها في كتابات كثير من فلاسفة ومفكرى الاسلام ، الذين طهروا قرابة عصرهم ومنهم العارابي نفسه .

فالتنقيب في التراث الاسلامي ، وبصفة خاصة في جانبه الفلسفي ، وعند الفرق الاسلامية التي اتخذت منهج الاستدلال المنطقي في بحثها ، وبالقائم الفلسفية في حركاتها السياسية كفرق الشيعة عموما ، وفرقة الاسماعيلية خصوصا ، لابد وأن يبرز لنا نماذج كبيرة من هؤلاء الفلاسفة الذين وصلوا بالخيال إلى آفاق بعيدة ، وصاغوا نظريات مفعمة بالخيال السياسي . هذا بالإضافة إلى أن مظاهر كبت العصور ، غالبا ما ساعدت على تأجيج نار الخيال السياسي لدى المفكرين والجماعات المضطهدة .

ولكن نظرا لحداثة الدراسات في هذا المجال ، فعادة ما يصعب على الباحثين تناولها في إطار منهجي محدد يؤدي إلى نتائج دقيقة وحاسمة . وتزداد الصعوبة بالنسبة لمن يبحث في موضوعات تتعلق بالقوى الاجتماعية التي اتخذت موقف المعارضة للأنظمة الحاكمة في التاريخ الاسلامي ، والتي تمثلت في حركات سرية ، وسخرت لخدمة أهدافها السياسية نظريات فلسفية ، كما هو حال جماعة اخوان الصفاء .

هذا فضلا عن أن موضوعات التاريخ الاسلامي قد اشتملت في عموما على عرض لتاريخ الأسر والسلطات الحاكمة ولهذا ظلت معرفة حقيقة القوى المعارضة من خلال هذا التاريخ

## هوامش

- (٣) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١١٣ .
- (٤) المرجع السابق ، ص ١٤٨ .
- (٥) المرجع السابق ، ص ٣٦٧ .
- (٦) المرجع السابق ، ص ٤٦٦ .
- (٧) المرجع السابق ، ص ٤٢٠ .
- (٨) المرجع السابق ، ص ١٤٧ ، ١٦٦ ، ٤٠٥ .
- (٩) الرسالة الجامعة ، للنسوة للتعليم الجريفي .
- صليبيا ، مطبوعات المجمع العلمي العربي دمشق ، ١٩٤٨ ، ص ٣٧٠ .
- الرسائل ، المجلد الثاني ، رسالة الجيوانات ، ص ٣٧٧ .
- (١٠) المرجع السابق ، ص ٣٧١ .
- (١١) انظر الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٨ - ٤٩٩ .
- ٥١٤ - ٥١٨ .
- (١٢) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٤ ، وانظر قولهم « فن ذلك قول القائلين يفتلق القرآن .. ثم اعلم أن الفتلق هو ايجاد الشيء من شيء آخر كما قال تعالى « وخلقكم من تراب » . وأما ابتداء فهو ايجاد الشيء من لا شيء ، وكلام الله هو ابتداء ابداع به المبعثات كما قال « وانما قولنا لشيء . فلا أدناه - أي ابدعناه - أن نقول له كن فيكون .. » .
- الرجع السابق ، ص ٥١٧ .
- (١٣) الرسائل ، الجزء الثاني ، ص ٣٧٧ .

- (١) هرمس هو الاسم الذي أطلقه الاغريق على الإله المصري « هاتور » الذي كانت كانت له مناليف في حساب السنن والأزمان ، وأبداع صناعات الطب والسحر والفلك والتنجيم ، وأصبح رسول الآلهة عند الاغريق . لم يجد فيه المؤرخون العرب صورة نبي الله اديس كما جاءت في القوراء والقرآن الكريم من « أنه كان صديقا نبيا ، ورعنا مكانا عليا » . وكان اديس عالما بالصناعات ، وأول من خط بالقلم ، وأول من غاط القلم ، وأول من نظر في علم النجوم والحساب ، ودرس كدني للطاق ، وجع طالب العلم بكل مدينة ، فلهعلم العلوم ، وعرفهم السياسة المدنية ، ووضع لهم قواعدا .
- ولقد جاء ذكره في الرسائل مرارا باسم « هرمس ملكت الحكمة » ، كما ورد ذكره بأنه هو اديس عليه السلام . انظر رسائل اخوان الصفاء ، دار صادر بيروت ، ١٩٥٧ ، الجزء الرابع ، ص ٤٤٥ ، الجزء الأول ، ص ١٣٨ .
- (٢) الفلوسوف أو الفيلسوف كلمة يونانية الأصل معناها المعرفة ، وتسمى اصطلاحا التوسل بنوع من الكشف إلى المعارف العليا . أو علوم تلك المعارف تدلوا مباشرة دون استناد إلى الاستدلال العقل . وتسمى الفلكاء الدينية الفلسفة المختلة التي اتصلت بهذه المعرفة العليا ذات الأسرار الغنوصية . لقد أثرت الفلوسوفية في اليهودية وسيطرت على فيلسوفها الكبير فيلون ، وظهرت في المسيحية وفي الأديان الفلوسوفية الفارسية ، كما ظهرت في لغة الشيعة والامامية والاسماعيلية . ومن أهم هؤلاء ابن المقفع ومؤسس الاسماعيلية يحمون بن ديصان . انظر على ساهم الشعار ، نشأة الفكر الفلسفي في الاسلام ، دار المعارف ، ١٩٦٤ ، الجزء الأول ، ص ١٧١ - ١٩٥ .

(٣٤) تقول الرسائل : « واعلم يا أخى ، أبك الله وأبانا بروح منه ، بأن الناس أصناف وشيئات فى تصرفهم فى أمور الدنيا لا يحس عدوها إلا الله ، جل علاؤه ، كما ذكر بقوله تعالى « قد خلقكم أطوارا » . ولكن يجسمهم كلهم هذه السبعة الأقسام ، وذلك أن منهم أرباب الصنائع والحرف والأعمال ، ومنهم أرباب التجارات والمعاملات والأموال ، ومنهم أرباب البنائات والسمارات والأدواء ، ومنهم الملوك والسلاطين والأسلاد وأرباب السياسات ، ومنهم المتصرفون والقادون والخصيصون يوما بيوم ، ومنهم الزمنى والطلل وأهل البطالة والفراغ ، ومنهم أهل العلم والدين والمستغنون فى التاموس ، وكل طائفة من هذه السبعة تنقسم إلى أصناف كثيرة .. » - الجزء الأول ، ص ٢٢٠ .

(٣٥) انظر الرأى المخاض فى أن سلفية يسوعية كانت مركز الدعوة حيث وضعت الرسائل ، مصطفى هالاب ، سنان رزاق الدين ، دار الكلمة بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٢٨ - ٢٢ .

(٣٦) *Hamid Enayat : An outline of the Political Philosophy of the Ikhwan al-Safa, Ismaili Contribution, to Islamic Culture, edited by Seyyed Hossein Nasr, Tehran, 1977, p. 27.*

(٣٧) جاء فى الرسالة الجامعة : « ولو كان العالم كله قوما واحدا مستغنيا من الحركة ولا نبات من مكان إلى مكان لطلب العافية ، لو جب أن يكون مخالفا للأسل الذى بدأ منه ، لأن الحركة مبدأ الكون ، ولا كانت النفس متحركة بالفصول إلى الطل وجب أن يكون الملك المحيط متحركا بادارة مادونه من الألائف ، لذلك وجب أن يكون العالم متحركا » - الجزء الأول ، ص ٥٩ .

(٣٨) الرسالة الجامعة ، الجزء الأول ، ص ٢٢٢ - ٢٢٤ .

(٣٩) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١٤٦ .

(٤٠) المرجع السابق ، ص ١٤٥ .

(٤١) الرسائل ، الجزء الأول ، ص ٣٦٤ ، ص ٣٦٤ - محمد فريد حجاب ، المرجع السابق ، ص ٣٨٠ - ٣٨٤ .

(٤٢) الرسائل ، الجزء الأول ، ص ٢٧٢ .

(٤٣) المرجع السابق ، ص ٢٧٢ - ٢٧٤ .

(١٤) اعتمد ماركيز على هذه الرسالة - رسالة الحيوانات - فى تصنيفه مذهب الإخوان فى الأمامة ، وأطلق عليها « الاسطورة المتعة » - كناية ورمزة .. « ولي «أيه أن الحيوانات ترمز إلى طائفة الاسماعيلية ، كما يرمز المصسوب ملك النحل لإمام الفرقة الاسماعيلية أما بنى النسل فيرمزون إلى الخلفاء المقتضين للأمر » .

انظر فى هذا الشأن : دكتور محمد فريد حجاب ، الفلسفة السياسية عند اخوان الصفاء ، تحت الطبع ، ص ٢٢٩ .

(١٥) انظر فى معنى فالدين للطائفة ، الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٨٦ .

(١٦) التلميح الكبير المنسب بالبحر المحيط ، لأبى الدين أبى عبد الله محمد بن يوسف بن حيان الأندلسى الغرناطى الجبائى المشهور بأبى حيان ، الجزء الأول ، نشر مكتبة وطابع العصر الحديث بالرياض ، ص ٢١ .

(١٧) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ٦٧ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ٢٦٢ .

(١٩) المرجع السابق ، ص ٧٢ .

(٢٠) المرجع السابق ، ص ١٣٧ .

(٢١) المرجع السابق ، ص ١٧٤ .

(٢٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٢ .

(٢٣) المرجع السابق ، ص ١٧٩ .

(٢٤) المرجع السابق ، ص ١٤٨ .

(٢٥) انظر شافية رقم ١ .

(٢٦) الرسائل ، الجزء الثانى ، ص ٢١٠ ، ٢٤٣ .

(٢٧) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ١٨١ ، دكتور محمد فريد حجاب ، المرجع السابق ، ص ٢١٤ - ٢١٩ .

(٢٨) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ١٨٦ .

(٢٩) المرجع السابق ، ص ١٨١ - ١٨٦ ، دكتور محمد فريد حجاب ، المرجع السابق ، ص ٢٢٣ .

(٣٠) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١٦٨ - ١٦٩ .

(٣١) الرسالة الجامعة ، الجزء الثانى ، ص ٢٢٥ - ٢٨٥ .

(٣٢) انظر فى هذا الشأن الفصول الأدبية الاغلاطية لسياسة النفس فى الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ٢٥٠ وما بعدها .

(٣٣) تقول الرسائل : « فلذا كان الأمر كما وصفت فينبغى لك ، أيها الأخ ، أن لا تشغل باصلاح الفصايع العرمة الذين اعتقدوا من الصبا آراء فاسدة .. ولكن عليك بالصياغ السالكى الفصول ، الرافعين فى الآداب ، المتعدين بالفكر فى العلوم .. واعلم أن الله تعالى ما يبت نبيا إلا وهو شاب ، ولا أصغر لنبى حكمة إلا وهو شاب ، كما ذكرهم ومنهم . فقال من أسسهم : « انهم لىة آمنوا بربهم وزادهم هدى » - الجزء الرابع ، ص ٥٢ .







# توظيف التراث

## في المسرح

- ١ -

يشكل تراثنا العربي في مستوياته المختلفة حصيلة ضخمة تفرش نفسها على مثقف العصر فرضا ، فينشأ الوعي لديه بهذا التراث ، ومن ثم يتحدد موقفه منه ، ماذا يفريه فيه وماذا ينفره منه . وهذه الحقيقة الواقعة البسيطة بالنسبة الى مثقف عصرنا تسمح لنا بأن نطرح السؤال عن موقف المثقف العربي عبر العصور الماضية ، التي تكون فيها هذا للتراث : هل كان هذا المثقف يواجه التراث الذي تراكم الى عهده بنفس الوعي ؟ وبعبارة أخرى : هل كان ذلك التراث يشكل في وعيه قضية القبول والرفض ، أو الاتصال والانفصال ، التي تواجه مثقف عصرنا ؟ وأكثر من هذا : هل كان يتصل بهذا التراث من خلال همومه المعاصرة فيعيد صياغته أو صياغة أجزاء منه وفقا لوعيه بأبعاد هذا للتراث المعنوية وإبعاد واقعه في الوقت نفسه ؟ ذلك أن المثقف في كل عصر هو حلقة جديدة في سلسلة ممتدة ضاربة في التاريخ قبله ، تصل ما قبلها بما بعدها ، ولكنه في الوقت نفسه ليس مجرد جسر يعبر فوقه... التراث ، بل هو أشبه بالمصفاة ، تحجب ما تحجب ، وتسمح بالمرور لما تسمح به . الأمر - في ظني - يعتمد أولا وأخيرا على مدى وعي المثقف بتراثه من جهة ، وعلى وعيه بدوره للتاريخي من جهة أخرى . وإلى هذا الوعي تعود كل الفعاليات التي تحدد عطاء المثقف أو جماعة المثقفين في حقبة من الزمن .



الوعي اذن بالتراث ، والوعي بالدور التاريخي ، هما القدمان اللتان يمشي بهما التراث ، واللذان تقودان خطواته وتوجهاتها . ولا يمكن أن تتحقق مسيرة يقدم ولسدة . فالوعي بالتراث دون وعي بالدور التاريخي من شأنه أن ينتهي بهذا التراث الى الجمود ، حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار

حيوته - والوعي بالدور التاريخي دون وعي بالتراث يمثل قطيعة إبستمولوجية ضد تاريخية الإنسان النفسية والمقلية .

**ونعود الى السؤال : هل وعي المثقف العربي في الأزمة المسابقة تراه ووعي دوره التاريخي بنفس القدر ؟**

لا بد ان نسلم ابتداء بان هذا التراث لم يكن ليصل إلينا الا لأن الشروط اللازمة لاستمراره قد توافرت . ومع ذلك هل يمكن أن نقول ان ما وصل إلينا هو حصيلة حقيقية للفعاليات تاريخية تولدت لدى مثقفي كل عصر نتيجة وعيهم بتراثهم من جهة ، وعيهم بمرورهم التاريخي من جهة أخرى ؟

إن التراث العربي المرصود بين أيدينا اليوم يرجع بنا في التاريخ الى أكثر من خمسة عشر قرناً . ولو أن المثقف العربي كان في كل حقبة من هذا الزمن الطويل يعي أن موقفه من تراثه لا ينفصل عن دوره التاريخي لتشكل هذا التراث على نحو آخر . ولكأن نموه نتيجة حركة تولد باطنى وليس مجرد تراكم كمي . على نحو ما هو ماثل بين أيدينا في الأغلب الأعم ، وكانت مهمة المثقف العربي المعاصر أيسر كثيراً مما هي عليه اليوم .

لا أريد بهذا أن أقول ان الوعي لدى المثقف العربي في الأزمة السابقة بما لديه من تراث كان مفتقداً ، أو أن وعيه بدوره التاريخي لم يتحقق قط . بل أقول ان هذا الوعي وذاك قد تمثلا - حين تمثلا - منفردين ، ونادراً ما اجتمعا .

إن كبار الشعراء في العصر الأموي - مثلاً - قد وعوا تراث المجاهلين وعيا كافياً ، ولكنهم نسوا أنفسهم فيه حتى خيل الى كل واحد منهم أنه رجعة لشاعر بعينه من شعراء الجاهلية الكبار (١) . والمتبردون من شعراء العصر العباسي سعوا الى نوع من القطيعة مع شعراء الجاهلية وشعراء الأمويين على السواء - هؤلاء وقفوا على قدم واحدة ، وأولئك وقفوا على القدم الأخرى . ولم يقف على قدميه كليهما سوى المتنبي ، وهو يمثل النادر . ذلك أن وعيه بتاريخيته لم ينفصل عن وعيه بتراثه . ومن أجل ذلك تشكل التراث من خلال مصفاته تشكلاً جديداً . ودبت فيه حيوية كان أوشك أن يفقدتها . وفي ايجاز نقول : لقد اختزل المتنبي للتراث الشعري السابق له في صياغة جديدة ، لها مذاق خاص ، ونكهة متميزة .

وربما دأبت فكرة إعادة صياغة جزء من التراث بعض الشعراء القدامى ، على نحو قد يوحى في طاهره بالنفقات الشاعر الى البعدين التراثي والواقعي ، على نحو ما نعرف عن الشاعر إبان اللاحق ، حيث يقال أنه نظم « كتيبة ودعنة » في نحو خمسة آلاف بيت (٢) . كما نظم سيرة أردشير وكتاب سيرة انوشروان (٣) ، وما نعرف عن الشاعر المصري الأسعد بن ممانى ، حيث نظم « كتيبة ودعنة » كذلك ، كما نظم سيرة للسلطان صلاح الدين (٤) . ولكن على الرغم من أننا هنا بإزاء شاعر يتصل بعمل أدبي سابق ويعيد صياغته في قالب جديد ، لا نستطيع أن نرى في مثل هذه الصياغة الجديدة لمود باطنياً للتراث ، لا لأنها لا تمثل هذه الصياغة الشعرية الجديدة ، بل لأن الأثر الأول كان أقدر على البقاء من هذه الصياغة الجديدة .

إن ما صنعه إبان اللاحق وابن ممانى لم يكتب له البقاء لأنه لم يمد كثيراً أن يكون مجرد نظم لأثر أدبي سابق ، فلم يخطر لأى من الشعراء أن يستلهم « كتيبة ودعنة » ، أو سيرة أردشير أو صلاح الدين ، عملاً شعرياً كبيراً يتحرك فيه الأثر الأول على مستوى جديد من الدلالة . سواء أكانت هذه الدلالة الجديدة مستكشفة في باطن هذا الأثر أم مستترة عليه . ولذلك لا يبقى من دلالة لهذه المحاولات وأشباهاها الا أنها تشير الى أن أصحابها قد وعوا أن تراثهم يتضمن أجزاء لها جاذبيتها فوقها لهاياً في أمرها ، ولكنهم لم ينظروا تحت أقدامهم .

لقد حققوا - في موقفهم هذا - البعد التراثي ، ولكنهم أهملوا البعد التاريخي فلم يحققوا رؤية عصرهم لهذا التراث .

## - ٢ -

كان لا بد من الإجابة عن ذلك السؤال المبادى ونحن بصدد الحديث عن موقف الأديب العربى المعاصر ، والكاتب المسرحى على وجه التخصيص ، من ذلك للتراث المتراكم على مدى أكثر من خمسة عشر قرناً . ونبادر فنقول أن هذه العلاقة لم تتحدد فى إطار من الوعي فى أى عصر مضى كما تحدثت فى القرن العشرين . على أن تحليل هذه العلاقة يكشف لنا عن حقيقة أن هذا الوعي كان يعمق ويتأكد شيئاً فشيئاً من جيل إلى جيل فى هذه الحقبة الحديثة من الزمن . فالجيل الأول كان واعياً بالتراث أكثر من وعيه بالوظيفة الحيوية لهذا التراث وبدوره فى تحقيقها . لقد وعى شوقي حقيقة أن التراث لابد أن يكون له مقزى بالنسبة للحاضر ، ومن ثم عمل على إحيائه ، شأنه فى هذا شأن آخرين من معاصريه . ولكنه لم يدرك أن هذا التراث قابل للتوظيف إلا فى وقت متأخر من حياته ، حين لتجه إلى كتابة المسرحية .

## - ٢ - ١ -

لقد ارتبط شوقي بالتراث منذ بداية حياته الفنية فكان أكبر همه أن يعيد إلى الأسماع على لسانه أصوات طائفة من قدامى الشعراء ، ابتداءً من البحترى حتى البوصيرى . وقد كان هذا أثراً لاتصاله للقوى بالتراث الشعري واستغراقه فيه . ولكنه منذ أن فكر فى استغلال هذا التراث فى كتابته المسرحية سجل لحظة وعى جديدة بهذا التراث ، تحمّل معنى الاتصال والانفصال فى وقت واحد ، الاتصال بالتراث والانفصال عنه . لقد راح يصوغ التراث ، الذى توثقت علاقته به من قبل ، فى قالب منفصل أصلاً عن هذا التراث . فى هذه اللحظة ينبثق وعى تاريخى وجمالى جديد ، ينظر الشاعر من خلاله إلى تراثه : ويرتد به إليه ، فيعيد تشكيله فى إطار هذا الوعي . ووفقاً لدرجة هذا الوعي ، سداجة وعمقا ، يكون توظيف هذا التراث . ألم أقل أن للفرق بين الجيل الأول من أبناء هذا القرن والجيل المعاصر هو فرق فى درجة الوعي وليس فى نوعه ؟

## - ٢ - ١ -

إن شوقي حين يختار قصة مجنون ليلى أو عنتره أو أميرة الأندلس أو على بك الكبير لتكون موضوع مسرحية له فإنه يظل شديد الارتباط بالرواية التراثية التى يختارها لهذه القصة أو تلك ، حتى أن حجم ما يفجره من دلالات باطنية لهذه القصة يظل ضئيلاً بالمقاييس التى معطياتها للباشرة . أنه يظل مشدوداً إلى الوجه للتراثى لهذه القصص ، وإن حاول فى بعض الأحيان أن يتسلل من خلالها إلى شيء من حيوم الشخصية وحيوم عصره . وهو فى هذا إنما يتحرك على مستوى يوازى فى جوهره المستوى الذى تمثل فى شعره حين راح « يعارض » البحترى وابن زيدون والبوصيرى فى أشعارهم . انه فى كلا المستويين يحاول إثبات ذاته من خلال معانقته للتراث .

وامامنا من شوقي في محاولة التوحد مع التراث نجده في مسرحية كمرحبة مجنون ليل يضع نفسه في وضع المعارضة مع الأشعار للمروية والمنسوبة للمجنون ، وهو الوضع نفسه الذي كان قد حدد به علاقته بعدد من كبار الشعراء القدامى . وهو غالبا ما يجد هذه الفرصة متاحة له في المشاهد التي يخلو فيها المجنون الى نفسه ، فهو في هذه المشاهد يجرى على لسانه من الشعر ما كان يمكن أن يقوله المجنون ، او هو - كما كان اسلافنا يقولون - يعرف من بحر . ولك أن تراجع مقطوعة « سحبا الليل » او « ليل مناد دعا ليل » او « اوى حي ليل في السلاح » ، فضلا عن مقطوعات أخرى أقصر ، تتخلل المواقف الحوارية كذلك ، لنترك أن شوقي كان أشد ما يكون استفراقا في شعر المجنون المروي ورغبة في « معاوضته » ، ولابد أن تزداد يقينا من هذا عندما تجده في بعض المواضع قد استخدم إبياتا بنصها من شعر المجنون وأجراها اما على لسانه مباشرة (٥) ، او على لسان « الأموى » ، شيطانه (٦) ، او على لسان بشر سارق إشعاره (٧) .

ولأن عنتره كذلك كان شاعرا فان شوقي ، حين كتب عنه مسرحيته ، وجد نفسه مأسورا الى شعره ، وكأنه في موقف معارضة له . فالظاهرة هي الظاهرة .

وهذا الاستفراق في النموذج الجمالي القديم هو الذي حد من فعالية وعي شوقي بالتراث حين يراد تقديم صياغة جديدة له . وربما كانت مسرحيته الثرية « أميرة الأندلس » أكثر تحقيقا لهذه الفعالية ، نتيجة لقياس ذلك النموذج من جهة ، ولثبوت وعي شوقي نفسه من جهة أخرى . وهو في هذه المسرحية يحاول أن يقيم نوعا من التوازن الذي كانت الطبقة الوسطى في عهده وأغلب فيه ، بين بعض الإيجابيات من محيط التراث ومقتضيات العصر ، وأن يشجب بعض السلبيات منها . وهو يصنف الأميرة الأندلسية بنت العتيد بن عباد على لسان القاضي بأنها « روح الوالد » ، وأن « عليها طبة الزمن وحضارة الجيل » (٨) .

إن احساس شوقي بتغير الزمن ، وانقضاء عصر المروم ، او ضرورة انقضائه ، وعده الالتزام بالزوجة الواحدة بوصفه مظهرا حضاريا تستدعيه طبيعة الحقبة الزمنية التي يعيشها - كل ذلك قد عبر عنه من خلال قول بئينة الأميرة حين عرفت أنها ستكون الزوجة الرابعة لكبير قواد ابن تاشفين إذا هي قبلت الزواج منه :

« .. تلك خطة لم اجد أبوى عليها ، ولم آلف رؤية مثلها في حياة اسرتي ، فهذا أبى - جعلني الله فداه - لم يتخط على امرى قوة ، ولم يكرس قلبها بالشريكة في قلبه ، فجاءت بنا اولاد أعيان ، نجتمع في جناح الأبوة ، ولا نفترق في عاطفة الأمومة » (٩) .

ولم يكن هذا هو كل ما قصده القاضي ( او شوقي بالأحرى ) بطبعة للزمن وحضارة الجيل كما تنمكسان على فكر تلك الأميرة ، فقد كانت الى جانب ذلك تشدد الحرية التي تحفظ لها آدميتها . وهي ترفض الزواج السياسي فلا تتزوج الا بمن احبها واحبته ، ولكنها مع ذلك تحترم الأسرة وتقاليدها . فعلى الرغم من أن أبويها كانا قد نفاهما يوسف بن تاشفين وأودعهما السجن في قلعة « أمعات » بعيدا عن اشبيلية ، قررت الأميرة « برا بوالدنيا ، وقضاء لحيتهما » ان يكون زولجها « بمن آيها وسمعه ، ويقبول أمها ورضاعها » ، ذلك

أن « كل زواج رضىه الإيوان وإرتاحا اليه سبقت فيه البركة ، وطافت به الرحمة » (١٠) وهي تتكلف المخاطر والمشاق لكى يتم الزواج على هذا النحو .

إن هذه الفتاة التى شاء لها شوقى أن تكون طيبة زمنها ومثلة لعضارة جيلها لم تكن فى واقع الأمر إلا الفتاة كما شاء لها شوقى أن تكون فى عصره ، ولكنها تظل - كما شاء لها أيضا - روح الوالد ، أو - بعبارة أخرى - روح التراث .

وعلى هذا النحو يسجل شوقى تطور وعيه بالعلاقة بين التراث والمعاصرة .

## ٢ ب

فاذا انتقلنا الى الجيل التالى برز لاسم توفيق الحكيم فى ساحة المسرح معلنا عن تطور جديد فى وعى الكاتب بملاقته بالتراث ونوعية هذه العلاقة . لقد دخل توفيق الحكيم الى ميدان الكتابة والإبداع من باب المسرح ، فلم يفرض شكل من أشكال الكتابة الأخرى التى لها نماذج تراثية نفسه عليه من قبل . ومن ثم كان طبيعيا أن يواجه توفيق الحكيم منذ اللحظة الأولى قضية بالغة الحساسية : هل يمد خيوطه الى المصدر التقليدى الذى ينبغي لسكّل كاتب مسرحى أن ينطلق منه ، وهو المسرح الإغريقى ، أم ماذا يصنع ؟ وهل ياتلف النموذج الإغريقى والمكونات الثقافية لمعاصريه ؟ وقبل هذا ، هل ياتلف هذا النموذج وبناءه الفكرى الخاص ؟

لقد نشأ عن هذا موقف دقيق للغاية ، فالضرورة تلج فى طلب النموذج والواقع لا يستجيب له . وقد كان فرض النموذج على الواقع معناه القطعية بين الكاتب وجذوره الثقافية ، أو بينه وبين تراثه . وفى الوقت نفسه لم يجد الكاتب النموذج البديل فى هذا التراث ، أو هو - بالأحرى - لم يقتنع بأن فى التراث نماذج يمكن أن تعد بدائل لذلك النموذج . وقد شغله هذا الأمر فرلح يحاول تفهم السبب فى غياب ذلك النموذج - أو المائل له - فى ذلك التراث . وقد انتهى به التفكير الى حل تلك المعادلة الصعبة على النحو التالى : أن يأخذ من النموذج الإغريقى ( ومن ثم الأوروبى بصفة عامة ) قالبه فحسب ، ثم تكون مادته وثيقة الصلة بتراثه ورصيده الثقافى .

## ٢ ب - ١

قد يقال : وفيم اختلف الحكيم فى هذا عن شوقى ؟ ألم يصطنع شوقى كذلك قالب المسرح الغربى حين كتب « مجنون ليل » أو « عنتره » أو غيرها ، متخذاً من التراث العربى المادة التى صاغها فى هذا القالب ؟ والجواب أنه فى هذا الإطار العام تصح للمقابلة ، ولكن يبقى بعد ذلك الفرق النوعى بينهما فى كيفية صياغة المادة التراثية وتوظيفها . ولو وإزنا بين « مجنون ليل » من هذه الزاوية و « أهل الكهف » لاتضح لنا هذا الفرق . ولأنه لا مكان لهذه الموازنة هنا فأننى أكتفى بأن أشير الى أن شوقى كان وهو يكتب « مجنون ليل » قد حدد هدفه الأساسى من كتابة هذه المسرحية ، وهو أن يعيد الى الناس تلك القصة الطريفة التى تروى عن مجنون بنى عامر ، ذلك للنموذج النادر فى الحب والوفاء . ولم يكن بتوفيق الحكيم حاجة الى أن يعيد على الناس قصة أهل الكهف التى يستمعون لها مع صلاة كل جمعة . ولذلك لم تكن القصة فى ذاتها عنه هى الهدف . وهو كذلك لم يشأ أن يرسخ المفز الذى تروى من أجله القصة ، وهو مفجزة النوم أكثر من ثلاثمائة سنة ثم الاستيقاظ . ولكنه انطد من إطار هذه القصة منطلقا الى قضية الصراع بين الإنسان والزمن (١١) .



ماذا يعني هذا ؟ انه يعنى فى بساطة أن شوقى أعاد صياغة المادة التراثية فى مسرحيته ، فى حين فجر الحكيم هذه المادة من باطنها تفجيحاً . وهذا ما قصدناه بقولنا أن العلاقة بين الكاتب المسرحى وتراثه قد تطورت بسجى الحكيم إلى اللساحة ، وذلك نتيجة لتطور وعيه بهذه العلاقة .

## ٢ - ٢

وكما تطور شوقى فى وعيه بتوظيف التراث تطور الحكيم كذلك . ولا يتسع المجال هنا لمتابعة مراحل هذا التطور وتجلياته فى أعماله . ولكن يسفى للأطشنان إلى هذه الحقيقة أن نقرن بين عمله فى « أهل الكهف » وعمله فى « يا طالع الشجرة » . فمن الواضح أن المسرحية الأولى قد تضمنت قصة أهل الكهف وأن لم تكن هى الهدف - كما قلنا - أما المسرحية الثانية فليس لها من مصدر تراثى سوى تلك الأغنية الشعبية اللامقولة ( يا طالع الشجرة ، هات لى معاك بكرة ... ) . ولأن هذه الأغنية لا تحكى قصة ( كما هو الشأن مثلا فى « موال » حسن ونعيمة الذى استلهمه شوقى عيد الحكيم فى مسرحيته « حسن ونعيمة » ) فقد جاءت القصة فى مسرحية « يا طالع الشجرة » كما جاء المضمون من صنع الكاتب . ومن ثم تصبح هذه الأغنية مجرد الشرارة التى فجرت العمل كله فى عقل الكاتب . وقد كان هو نفسه على وعى بهذه الذى حدث .

## ٢ ج

وإذا كان الحكيم قد واجه مشكلة غياب النموذج المسرحى من التراث العربى ، واضطر من أجل ذلك إلى استخدام القالب المسرحى الذى استقر فى الأدب الغربى ، فإن الدعوة التى دعا بها يوسف إدريس بعد ذلك ، والتى قامت تحت شعار « خلق مسرح مصرى صميم » ، تعد محاولة - مهما اختلف الحكم عليها (١٢) - لحل تلك الثنائية التى جمع فيها للحكيم - فى مستهل نشاطه الإبداعى الجاد - بين القالب المستجلب والمادة التراثية . فبما أن التراث قادر على أن يقدم إلينا المادة الماهمة فما للذى يمنعنا من أن نستلهمه كذلك ؟ قالينا المسرحى .

وتعزيزاً لهذه الدعوة نشط البحث فى أشكال « الفرجة » الشعبية و « السامر » ودور « الحكواتية » و « المعبطين » والفرق الشعبية الجواله ، وغير ذلك من أشكال « التشخيص » التى عرفتها البيئات الشعبية قبل أن تعرف المسرح بقالبه المستجلب . وكان الهدف من ذلك هو التصرف على عناصر الاستجابة لدى القطاعات العريضة من الجمهور لهذه الفنون المسرحية ، بغية الوصول إلى صيغة مسرحية عربية خالصة شكلاً ومضموناً .

ولم يشغل بهذا الأمر يوسف إدريس وحده ، بل شغل به توفيق الحكيم كذلك فى كتابه المسسمى : « قالينا المسرحى » . ذلك أنه كان - فيما يبدو - قد تخلص من خلال تجربته المسرحية للمثمنة ، من المفضلة الأولى ومن حثية النموذج المسرحى الغربى ، فانتبهى به الأمر إلى التفكير فى إمكان الاستفادة من دور المروى القديم ، الذى كان يقوم فى الوقت نفسه بمحاكاة الشخصوس الذين يحكى عنهم ، فى تشكيل قالب مسرحى له خصوصيته (١٣) . وربما كانت مسرحية « ياسين وبهية » لنجيب سرور (١٤) أوضح نموذج عقل لما دعا إليه الحكيم .

والحق أنه فى خلال الستينيات من هذا القرن ترادفت لدى طائفة من كتاب المسرح (١٥) محاولات لاستنبات بعض العناصر التراثية فى شكل الأداء

المسرحي على نحو يتفاوت قلة وكثرة من كاتب الى آخر . وهذا ان دل فلانما يدل على ان وعى الكاتب المسرحي بتراته كان قد جاوز مرحلة الاهتمام بمادة هذا التراث الى الاشكال التي تمثل فيها .

## ٥٢

وفي ختام هذا الجانب من للنظر في تطور وعى الكاتب المسرحي بتراته ينبغي الوقوف عند مسرحية « باب الفتوح » (١٦) لمحمود دياب ، وهي من نتاج السبعينيات ، لا لها من أهمية خاصة في الدلالة على بلوغ هذا الوعي درجة عالية من الوضوح والتبلور .

هذه المسرحية تنطلق من ثلاثة منطلقات أساسية لتنتهي الى نتيجة محددة :

**المنطلق الاول :** ان ما رصد من التراث او فيه لا يمثل الحقيقة .

**المنطلق الثاني :** ان في هذا التراث عناصر معوقة ، تنعكس آثارها في شتى مستويات الحياة .

**المنطلق الثالث :** انه فيما بين سطوح التراث يمكن قراءة الوجه المشرق الفائق .

والنتيجة هي : انه لا بد من رفض العناصر المعوقة ، وللكشف عن العناصر الحيوية .

وليست هذه المنطلقات وما انتهت اليه من نتيجة امورا يستنبطها قارى المسرحية ، بل هي ماثلة في المسرحية نفسها من حيث هي افكار اصولية ، ومن حيث هي تحقق عمل على المساواة . فالبناء الفني لهذه المسرحية يجسم فصل الالتقاء والافتراق بين اکتاب المسرحي والتراث ، ويدخل في نسج وعى الشخصوى الذين يتحركون في المسرحية ويحركونها في الوقت نفسه - وعيهم بانهم ينطلقون في هذه للحركة من هذه الاصول المبدئية . ومن ثم تمثلت حركة بناء المسرحية على النحو التالى :

تواجهنا المسرحية منذ البداية بمجموعة من الشباب المعاصر تشكو الحواج وانتظار مالا يجيء ، فيقودها للتفكير في وضعها الراهن الى البحث في التاريخ ( في التراث التاريخي ) عن مخرج . وقبل ان تستميد بعض اجزاء هذا التراث تعدد موقفها منه على النحو التالى :

**الشباب الخامس :** لن نقرأ التاريخ كما كتب يادافق ، ولكننا سنعيد صنعه .

**الفتاة الثانية :** وكيف نعيد صنعه وليس بوسعنا ان نعيده هو نفسه ؟

**الشباب الخامس :** اعني ان نعيد صياغته ، نتخيله على هوانا ، نرد اليه ما انقص منه ، ونستبد منه مالا لقبله ، بكلمة مختصرة : نصنع الحقيقة .

ومن ثم تمضي للمجموعة تراجع حقبة انتصار صلاح الدين ، ابتداء من وقعة حطين الى فتح القدس ، لكنها لا تكتث كثيرا لما رصد التاريخ من بطولات حربية في هذه الحروب ، بل تعمل خيالها في تمثل بعض الحقائق التي لم يرصد هذا التاريخ ، ومن ثم تخلق المجموعة شخصية فتى أندلسي ياتي الى المشرق هاربا من ملك اشبيلية ، حاملا معه كتابا من تأليفه ، ضمنه افكاره فيما ينبغي ان تكون عليه شريعة حكم السلطان وعلاقته بالمحكومين ، لكن يقدمه الى القائد المظفر صلاح الدين . وبايجاز نقول ان للمجموعة ابتكرت شخصية بطل مجهول

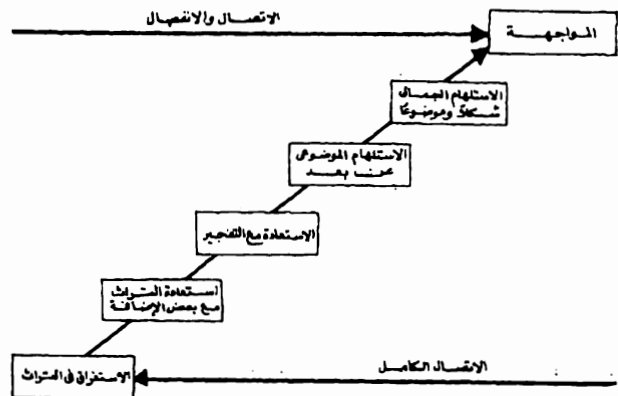
على مستوى النضال الفكرى لكى تقف الى جانب شخصية البطل المرفوف  
( صلاح الدين ) على مستوى النضال الحربى . ثم تتحرك للمجموعة بهذا البطل  
المجهول ومعه لكى تستكشف المعوقات التى حالت دون تحقيق هذا البطل  
اهدافه . وتنتهى الحروب وامجادها ، وينتهى الاشخاص ، ولكن تبقى الإنكار  
النافمة حية فى الضمائر ، لا تبلى على مر الزمن .

وبعيدا عن كل الاسقاطات السياسية الممكنة لهذه الحكمة المسرحية نفل  
حركة المسرحية تجسيما لفكرة الكشف عن الجانب المفقء الباقي من التراث ،  
الذى نستطيع ان نقرأه بين سطوره .

ولعل الاهمية الخاصة لهذه المسرحية فى هذا السياق تكون قد برزت بشكل  
كاف ، فمن الواضح ان العلاقة بين الكاتب المسرحى والتراث هنا لم تكن  
شيئا مضمرا فى عقل الكاتب ، يدركه القارى . - حين يدركه - بطريقة غير  
مباشرة ، بل اوشكت المسرحية نفسها ان تكون تحقيقا نظريا وعمليا فى طبيعة  
هذه العلاقة وفيما ينبغي ان تكون عليه . لقد انتقلت من الوعى المفسر  
موضوعا لها فاصبح عيانا .

وعند هذا الذى نحسب انه صار من الممكن ان ننهى الى هذه النتيجة :  
ان وعى للكاتب المسرحى بعلاقته بالتراث قد تطور عبر الأجيال المتلاحقة فى  
القرن العشرين ، وان الخط البيانى لهذا التطور يتحرك صاعدا بين مستويين من  
العلاقة : مستوى « الاستغراق فى التراث » ومستوى « مواجهة التراث » .

والخطط التالى يوضح مراحل هذا التطور



وفى ضوء هذا للخطط نستطيع ان تعدد موقع أى مسرحية لها ارتباط  
واضح بالتراث .

- ٣ -

قلنا ان الزعم بالتراث لا يصبح له فصاله حقيقى الا اذا ارتبط بوعى  
مائل للواقع . لانه فى هذه الحالة وحدها يمكن ان ينشأ جدل عميق ومثمر .  
ومن ثم يحق لنا لأن ان نسال : على أى الأسس وفى أى الأشكال تمثل ذلك



الجلد في أدبنا المسرحي بين التجربة التراثية ( التاريخية ) وبين الواقع ؟ هل يعيد التاريخ نفسه في إطار الواقع ؟ هل يكرر للمواقع التجربة التاريخية نفسها ؟ أم أن الأمر على خلاف هذا وذلك ، وأن العلاقة بين التجربة الواقعية والتجربة للتاريخية هي علاقة اتصال وانفصال ، أو التقاء وافتراق ؟

في حدود ما بين يدي هذه الدراسة من مسرحيات تزيد قليلا على ثلاثين مسرحية ( وهي هيئة معقولة نسبيا ) يمكننا أن نحدد شكلين عامين للمسرحية المرتبطة بالتراث : أولهما يتمثل في ارتباط الكاتب بالتاريخ ، أي بالتجربة التاريخية ، زمانا ومكانا ، والثاني يمزج فيه الكاتب مزجا واضحا ومتعمدا بين للتاريخ والواقع فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية موحدة .



— ١٣ —

في الشكل الأول ، الذي يتلوه مسرحيات شوقي وعزيز اباطة ولضاربها في مصر والبلاد العربية (١٧) ، يتقيد الكاتب في مسرحيته بوحدة الزمان والمكان التاريخيتين ارتباطا تاما ، فتدور الأحداث وتتحرك الشخصيات وفقا لمعطيات البيئة الزمانية والمكانية القديمة والمحددة من الخارج منذ البداية ، وقد يعنى بعضهم في المتقيد بذلك الإطار التاريخي فيحاول اصطناع اللغة التاريخية الملائمة .

وحين تمنع المسرحية في تحقيق كل عناصر ذلك الإطار يصبح من الواضح أن الكاتب يحاول عن طريق الإيهام أن يستلبنا من واقعنا لكي يرتد بنا إلى التجربة للتاريخية فنعيش في واقعها ، نتعرف على الشخصيات ، ونعاين الأحداث ، ونلم بكل التفاصيل ، حتى لنصبح — بوصفنا متلقين — جزءا من هذه التجربة .

لكن الكاتب نفسه هو — قبل كل شيء — فرد منا ، ينتمى — على نحو ما — إلى عصره ، ويخطب متلقين معاصرين له ، يعنيه أمرهم . ومن ثم فإن عودته إلى التجربة التاريخية لابد أن تكون قد صحت بها عملية اختيار : وأن هذا الاختيار لابد أن يكون له معنى .

هنا تبرر فكرة « مفزى التاريخ » لتكون الوجه الحقيقي لهذا الاختيار . وهي فكرة ترتبط بتصور لم يعد من السهل التسليم بصحته وإن كانت صيغته البراقة جعلته يهيم على كثير من العقول في الماضي ، وهو « أن التاريخ يعيد نفسه » . وبما أن التجربة التاريخية قد صارت ماضيا منتهيا ، فإن استعادتها يمكن أن يكون لها مفزى بالنسبة إلى الحاضر الذي لم ينته بعد . ومن ثم يكون اختيار الكاتب للنموذج التاريخي موجها بما يترادى له فيه من مفزى ينعكس على الحاضر وبصيفته .

ومع ما في هذا التصور من اغراء ، وما كان له من تسلط على العقول ، فإنه يسمى إلى ما يمكن أن نسميه « نموذج التاريخ » ، أي إلى نوع من التجريد المثالي للتجربة التاريخية ، يصبح معه الحاضر — بالضرورة — دورة من دورات الماضي ، ويصبح المستقبل تكرارا للحاضر والماضي جديما . ومعنى هذا أن تصبح حركة التاريخ مجرد تكرار متصل لمجموعة نماذجه .

ومما يكن الأمر في شأن هذا التصور فإن الكاتب للمسرحي حين ينقل متلقيه من ولعهم لكي يزوج به في اطلال قطعة يعيشها من التجربة التاريخية فإنه يريد له أن يعود — حين يعود إلى نفسه — ليتأمل واقعه في ضوء ما عاشه من هذه التجربة . وهذا هو معنى قولنا أن الكاتب يسقط التاريخ على الواقع .

في مسرحية عنترة لشوقي نعرف أن واحدا من الفرسان يدعى سرحان

كان يقود قافلة فيها الفان من الأنعام ويتجه بها إلى كسرى الفرس ، فهاجمتها قبيلة عبس ونهبته ، وقتل سرحان وشنت من كان معه . وهناك نقرأ هذا الحوار (١٨) :

**المعجوز ( أم سرحان ) : وكنا نعيم أرض العراق لاجتازها**

**عبلة : نعو كسرى ؟**

**المعجوز : أجل**

**عبلة ( غاضبة ) : لتمطوا الرشا وتناولوا النى .**

**ويمنع سرحان بعض العمل**

**وتحت ظبي فارس والاسل ويحكم في البيد باسم الهمام**

**ذليل بيباب انو شعوان وعند الحيام العزيز البطل**

وهنا يمثل نموذج الشخص الذي يبيع نفسه للأجنبي لقاء حصوله على النفوذ والحماية . وهو مشهد يعيشه المتلقي غير منفصل عن السياق التاريخي العام للمسرحية ، ومن حق أن يستمتع به في هذا الإطار . لكن المتلقي ما يلبث .. حين يتأمل الموعظة من هذا الذي شاهد .. أن يسقط هذا النموذج على واقعه فيجد متحققا في هذا الشخص أو ذاك ، وقد يجده متحققا في شخصه ، فيبصر عندئذٍ بالنهاية الوخيمة التي تنتظره .

وعلى هذا النحو يتحقق أثر الاسقاط للتاريخي .. حين يتحقق .. بطريقة ضمنية غير مباشرة .

### ٣ ب

أما الشكل الثاني ، الذي يلتقي فيه الماضي والحاضر في إطار واحد ، فإنه أكثر تركيبا وتعقيدا . ذلك أن وحدة الزمان والمكان تتحطم نهائيا ، فيستدعي الماضي إلى الحاضر ، أو يمتزج به ويتجلى فيه فاذا هما شيء واحد . وعندئذٍ يكاد يكون من الصعب أن نحدد أيهما يسقط على الآخر : التاريخ أم الواقع .

لننظر .. على سبيل للمثال .. في تجربة معين بسيسو في مسرحيته « ثورة الزنج » ، ففيها يمثل هذا المزج بين الماضي والحاضر . فالممثل ( الكمبارس) الذي اختار لنفسه دور محمد بن عبد الله قائد ثورة الزنج في القرن الثالث الهجري ، يقف يتفرس في وجوه بعض للشخص فاذا به يتبين أنهم أشخاص تاريخيون بأعيانهم ، سبق له أن عرفهم (١٩) :

**محمد بن عبد الله :**

**رغم الجمجمة ورغم الماكياج**

**أو كنت أبا بشر**

**من كان يتاجر بجلود الزنج ؟ ..**

**أو ليس الهندي الأحمر هذا المصلوب على اللوح**

**هو ابن الأسع ؟ ..**

**لما انت ، ألسنت النطاس ابن عتيق**

**أو لم قطع رأسك**

**هل الصلص بصفغ أو بلعاب رأسك بين الكتفين**

**وهربت من القرن الثالث للهجرة**

**واتيت فلسطين ؟**

وعلى هذا النحو يستمر « عبد الله بن محمد » في استعراض هذه الشخصيات القديمة التي عرفها من قبل جيدا وان تخفت الآن وراء الأكمة . وإلى جانب كل هؤلاء الزيفين يبصر عبد الله بن محمد بالجمهور المسجون في العربة فيتمثل فيهم زنج البصرة والأهواز ، رفاق ثورته .

وهكذا يتم الحاضر عن الماضي ، أو يعود الماضي متخذاً ثياب الحاضر ، ثم يتحرك هذا الماضي الحاضر في إطار مطيات الواقع الراهن . وكل ذلك إنما يتم بوعي من الكاتب ليرسخه في وعي المتلقي .

وهذه هي نفس التجربة في إطارها العام ، التي تتمثل لنا في مسرحية « حطلم بظاظة » لفاروق خورشيد . فهي قائمة أساساً على المزج بين الماضي والحاضر ، الذي عاد فائقته في مسرحيته « ثالثاً وأخيراً » .

في الجزء الأول من « حطلم بظاظة » إحياء بالجو للتاريخي القديم . ثم يأتي الجزء الثاني فتختلط شخصيات الماضي والحاضر على نحو يسقط كل الفواصل الزمنية . ومع ذلك يظل الماضي بصفة عامة مجرد إطار ترائي ، في حين يعلن المضمون عن الحاضر اعلانياً .

في أحد المشاهد - على سبيل المثال - تضي بطانة السلطان تزيف الحقائق وتلقى بالتهم جزائراً أمامه لتزجر صدره على الشرفاء من الرجال العاملين ، من أجل إزاحتهم من طريق المتسلقين الباحثين عن النجاح من أي طريق (٢٠) :

السلطان : هم .. هم .. من هم ؟

العمامة : الخاقون .

الوردة : الموتورون .

العمامة : جواسيس اليهود .

الوردة : عملاء الأعداء ..

فمن الواضح أن هذه التهم تعكس صورة من تهمة الستينيات في مصر ، ومع ذلك فالتهمون هم على الزبيق وأحمد الدنف وعلاء الدين وحسن شومان ، وهم الفتيان الفرسان ، الذين ينتهي أمرهم إلى السجن (٢١) :

على الزبيق : فلنض إلى السجن في هلو . ان الحكاية مجبوكة .

أحمد الدنف : ولكن أيتهموننا بالسرقة ؟

علاء الدين : والخيانة ؟

حسن شومان : والتآمر ؟

على الزبيق : وما الجديد ؟ اننا عتبة في طريق أحدهم ولا بد أن يزبحنا عن طريقه ..

هذا الأسلوب في اتهام الشرفاء ، وهذه التهم نفسها ، كان متلقى المسرح في الستينيات يعرفها جيدا ، ويعرف أنها تعكس صورة من صور الواقع ، على الرغم من أن شخصيات المتهمة تعلن عن تاريخيتهم .

وفي هذين التالين وما أشبههما لا يمكن الحديث عن إسقاط ضمنى للتجربة التاريخية على الواقع ، لأن رفع الحاجز الزمني بين ما هو تاريخي وما هو واقعي يكاد يلغي فكرة الإسقاط نفسها ، حيث يندمج الماضي والحاضر في وحدة متكاملة .

إن الشخصيات التاريخية هنا ، وإن احتفظت بأسماؤها وصفاتها ومبادئها

وقبها ، إنما تتحرك في الواقع الرامن كأنها إفراز طبيعي له ، ومن ثم لا يجد المتلقي أي صعوبة في التوحد معها ، على الرغم من الغلاف التاريخي الذي يلفها .

ومع ذلك يظل هذا الشكل من اشكال المسرحية ، الواقف برجل في التراث وبالأخرى في الواقع ، مؤكداً لنفس التصور لفكرة النموذج التاريخي التي تمثلت في الشكل السابق . ذلك أنها لاتصل الى هدفها الا على أساس أن « التأويل يعيد نفسه » وأن أضنى عليه كل واقع جديد شكلا مفايرا ، وأن النموذج التاريخي - من ثم - يتكرر في الحاضر وفي المستقبل بضرب من الحماية .

وقد رأينا منذ قليل كيف تبين عبه الله بن محمد ، بطل مسرحية « ثورة الزنج » ، في الشخص المائلين في الواقع شخصاً تاريخياً بأعيانهم ، من معاصريه القدامى في القرن الثالث الهجري . ان هذه النماذج لم تتغير في جوهرها ، فابن عتيق للنحاس يهرب من القرن الثالث لكي يأتي فيظهر - بنفس وظيفته تقريباً - في القرن الحالي في فلسطين ، وللمطار القديم الذي كان يبيع الحناء في سوق البصرة ويقول أنها « حناء الشمهله » هو الآن « يبيع رماذ المحترقين المذبحين بدير ياسين » .. وهكذا .

وفي مسرحية « حبظلم بظلمة » نجد ما يؤكد أيضاً هذا التصور . فعلا ، الدين يرد أن « كل جيل فيه دليلة » (٢٢) ، والمقصود بها نموذج المرأة المحتالة . وايضا يقدم الينا حبظلم نفسه شخصية جاريته ياسين على النحو التالي (٢٣) :

حبظلم : .. ياسين .. فتنة بفهداد وإميرتها القادمة . ياسين حلم الشرق الساحر . ياسين الحاتم السحري الذي يلودك الى هارد جبار عفتي . ما ان يملك الحاتم حتى يصيح : شبيك ليك ، عبدا بين يلك ، ويضع الدنيا كلها أمامك . اطلب تجد ، فليس عليه صعب ، وليس في لفته مستحيل . ياسين الخالف ، التي تعيش في كل عصر وتحيا في كل مكان ..

ومن ثم تعود ياسين لتطالنا في زماننا باسم « سوسو » هذه المرة .

واذا كانت دليلة المحتالة هي التي كانت وراء كل الأحداث التي استحدثت فيها ياسين ، وهي التي عرفت كيف تتخذ منها أداة لتحقيق مصالحها ومصالح استغناؤها الفهميين الطموحين الراغبين في الاستحواذ على كل شيء ، فان « سوسو » ، السكرتيرة الخاصة لدليلة ، التي أصبحت الآن تشغل مركزا كبيرا في احدى الصحف ، تصبح النموذج العصري لياسين حبظلم ، وتستخدم لأداء نفس وظيفتها .

وهكذا تترسب في نفس المتلقي فكرة النموذج التاريخي المتكرر .

وعلى الرغم مما قد نجلبه هذه الفكرة من طمأنينة الى نفس المتلقي ، حين يدرك من خلالها أنه يعيش في إطار لنساق ونماذج مطردة ، تدرا عنه الخوف من مفاجآت المستقبل ، فان أثرها كذلك في ترسيخ نوع من القدريّة في ضميره لا يمكن تجاهله . ذلك أن التفسير العلمي للتاريخ لايرضى هذه الفكرة ، فعندما يبدو لنا أن حدثاً ما قد تكرر في حقيقتين مختلفتين من الزمن فان تكراره لايعنى أنه هو نفسه ، ولا يمكن أن يكون كذلك ، لأنه في كل مرة يكون حدثاً جديداً بوجه من الوجوه .

وهذا ما أدركه الفريد فرج وعبر عنه في مسرحيته « سليمان الحلبي » . فسليمان يتحدث عن واقعة قتله للقائد « كليبر » فيقول : « انتم تعرفون نهاما ما فعلت ، وهاديتوه قبل ذلك آلاف المرات ، فلم السؤال ؟ » لكن الكورس النامل في الأحداث والمقلب عليها يرد عليه قائلا : « ولكن المرة لا يري هذا الشيء للمرة للثانية أبدا . دائها هو الشيء الجديد الطراز الطري والمثير » (٢٤) .

هما إذن موقفان مختلفان ، أحدهما يؤمن فيه الإنسان بفكرة النموذج التاريخي وتكراره ، وما يترتب على هذا من تكرار للمفرد الذي يحمله ، والآخر يرى التجربة متجددة على الدوام ، كما أنه حين ينساب من المنبع إلى المصب ، فتستقل عندئذ كل تجربة بمفزاها الخاص . ومن ثم يتعدد منطلقان لاستمداد المادة التراثية ( التاريخية ) ، أحدهما يراها بذاتها دالة على حقيقة نهائية . والآخر يراها دالة على حقيقة نسبية ، وإن ما يصدق بالنسبة إليها لا يصدق بالضرورة على الواقع الراهن فضلا عن المستقبل . ومن ثم قد تبدو الحقيقة التاريخية نفسها ناقصة من منظور اللحظة الجديدة ، ولا تأخذ كما لها - من هذا المنظور - إلا بأسقاط معطيات الواقع نفسه عليها . ومن ثم يصبح كمالها هو في حقيقته كمال هذا الواقع .

وهذا ما صنعه محمود دياب في مسرحيته « باب الفتوح » ( ٢٥ ) . فمجموعة الشباب الماصرة لاتقنع بأن ما روى من أحداث تتعلق بحروب صلاح الدين يمثل الحقيقة كاملة ، وترى أنها منقوصة في جانب منها . وهي - بمعنى خاص منها لواقعها - تحاول أن تتخيل الجانب المنقوص فتبتكر شخصية المناضل الفكري الذي يريد أن يكون سندا! أسيف صلاح الدين . وعندما يصبح هذا التكامل معقولا من منظور الحاضر تتحول هذه الشخصية من شخصية خيالية إلى شخصية تاريخية . ولكنها في الوقت نفسه تعني الكثير بالنسبة إلى الواقع الراهن . ومن أجل ذلك ما تلبث المجموعة العصرية التي اخترعتها أن تلتحم بها على أرض الواقع . وبهذا ينحل للمواقع في التاريخ لكي يعود فيلتحم مع نفسه .

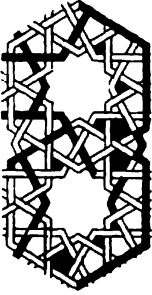
- ٤ -

ومن اللافت للنظر حقاً أن كتاب المسرح حين التفتوا إلى التراث وفكروا في استعادته أو توطيفه على نحو أو آخر ، قد مالوا - في الأغلب الأعم - إلى العودة إلى التراث الشعبي ، متمثلاً في السير الشعبية ، وفي حكايات « ألف ليلة وليلة » ، وفي حكايات الضطار والفتاك والصاليك ، وحكايات البيئات الشعبية المحلية وأغانيتها . حتى المسرحيات التي ارتبطت بشخص تاريخيين لا يتطرق إليهم الفلك ، مثل « نازك » لعبد الرحمن الشراوى ، و « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور ، و « ثورة الزنج » لمحمّد بنيسو ، و « سليمان الحلبي » لألفريد فرج ، وغيرها من المسرحيات ، لم تكن عناية كتابها أساساً بالجانب التاريخي الموثق لحياة هؤلاء للشخص ، بل إما جاوزت به هذه الشخص حدودها التاريخية في ضمائر الناس .

وهذا الارتباط بالجانب الشعبي من التراث له مفزاه الواضح بالنسبة إلى المسرح ، ذلك أن التراث الشعبي أكثر تمثيلاً لروح الشعب ومنطقه وطرد تفكيره ومعاييره في تقدير الأمور . والمسرح - أساساً - مؤسسة جماهيرية شعبية . يخاطب فيها الكاتب جمهوره ، بل إنه يؤلف ما يؤلف من خلاله . حتى عندما يفلسف الكاتب أمراً من الأمور فإنه لا ينجح إلا إذا راعى منطق الجمهور في التفلسف . وكل ذلك يجعله أشد حرصاً على الاتصال بالتراث الشعبي لهذا الجمهور ، حيث يجد المادة الفنية المتنوعة ، من الموضوع الكامل ، إلى « الحوتيفة » المزجية ، إلى وسائل الأداء المختلفة .

- ١٤ -

مسرحية « أهل المكلف » مثلاً لتوفيق الحكيم تنطلق من موضوع الاستيقاظ بعد نوم طويل ، ومسرحية « رحلة إلى الغد » له هي تنوع على نفس الموضوع لا ينفصل عنه ، حيث يحل فيها الغياب عن وجه الأرض أكثر من ثلاثمائة



عام بديلا من نوم أهل الكهف نفس المدة ، في حين تنطلق مسرحية « يا طالع الشجرة » له كذلك من موتيمة للأغنية الشعبية المسروقة في بعض البيئات . وفي مثل هذه الحالة يتحقق توظيف التراث بساحة العمل المسرحي كله .

ولكن هناك حالات تلعب فيها الموتيمة الشعبية دورا محدودا بطريقة غير مباشرة ، وذلك حين يدخل مضمونها في نسج الموقف فيحدث تأثيره الفعال في الملتقى بطريقة سرية .

وعلى سبيل المثال تحكى لنا مسرحية « اميرة الأنفلس » لشوقي عن زواج المعتمد بن عباد في شبابه من فتاة جبيلة كانت تعمل غسالة ، اسمها « الرميكية » . وفي حوار بين اثنين من ادياء اشبيلية هما ابن حيون وابو القاسم ، يقول ابو القاسم : (٢٦)

« .. هدا حديث الرميكية يا ابن حيون وهذا خبر زواجها ، يعلمه كل من في الأنفلس ويتناقلونه بالاعجاب ، ويتحدثون ان بنت الشعب نزلت قصور الملك من أول يوم نزول الألقمار في هالاتها ، وأنها من عشرين عاما الى اليوم قنوة عفا للأنفلس ، والمثال الاعلى بين اميراته وملكاتة » .

ان شوقي هنا يتحرك على مستوى للتقصص الشعبي الذي تعرف كثير من حكاياته كيف يعجب الأمير بالفتاة الفقيرة من الطبقة الدنيا لذكائها وجمالها فيتزوج منها ويجعل منها اميرة .

وكما يتجه كثير من الحكايات الشعبية الى تجسيم طموح الفقراء في ان ينالوا من ثروة الأغنياء ما يقيم حياتهم ، والى تهدة خواطرم - من جهة اخرى - يجعل الأغنياء يفلسون وينقلبون فقراء (٢٧) ، كذلك يجعل الفريد فرج من التبريزي في مسرحيته « على جناح التبريزي وتابعه قفة » نقطة تقاطع لآسراء الفقراء والافلاس الأغنياء ، فاذا به ينفق للأموال الطائلة على فقراء المدينة ، ولكنها لم تكن أمواله ، بل أموال الأثرياء .

وكذلك كان الفتى مهران ( في مسرحية « الفتى مهران » لمبدع الرحمن الشراقى ) هو ورفاقه يجلبون القمح من مخازن الأمير ويفرقونه في أهل القرية الفقراء . الفرق أنهم كانوا يختلسون في حين كان للتبريزي يحتال ( وهو ليس فرقا جوهريا على كل حال ) دون أن يكون لهم أوله مارب شخصي ، الا ان يجلبوا السعادة الى الآخرين .

٤ ب -

اما فيما يتعلق بعناصر الأداء الشعبي فان المسرحيات التي ارتبطت بالتراث الشعبي ، والتي كتبت شعرا ، كمسرحية « الفتى مهران » ، ومسرحية « سندباد » لشوقي خميس . وغيرها ، لم تستطع أن تستغل منهج الاداء في السير للشعبية ، في اضاء الطابع الشعبي على قالبها ، باستثناء مسرحية شعرية هي مسرحية « ياسين وبهية » لتجيب سرور ، وهي بالأحرى قصصية درامية ذات نفس ملحمي . ذلك انه في حين استخدمت هذه المسرحيات اللغة التي طورها الشعر العربي المعاصر ، اجتهد نجيب سرور في أن يولم بين موضوعه الشعبي ولغته ، فاستخدم لغة شعرية مضبوطة بعناصر الايحاء للشعبي . ومن ثم تكامل أسلوب السرد الملحمي مع هذه اللغة للشعرية ذات النبض الشعبي على نحو يعد تطورا جيدا لأسلوب الاداء في السير الشعبية .

قد يقال ان قصة « ياسين وبهية » التي هالجها للكاتب في هذا العمل ، اما مثلت بين يديه ابتداء في شكل « موال » يرويه أبناء اللريف في صعيد مصر ويتغنون به ، وأنه من أجل ذلك تأثر بروح ذلك الموال الشعبي وروح الاداء

الشعري فيه ، فهو حين لم يتوافر في المصدر الشعبي الذي استمد منه الشرقي وخميس وغيرها مثل هذه المزاي . حسنا ، فليكن هذا صحيحا ، ولنقل عندئذ ان نجيب سرور عرف كيف يوظف عناصر الأداء الشعبي في عمله الفني على نحو ياتلف كل الائتلاف مع موضوعه . هذا في الوقت الذي تهيات فيه لكاتب آخر هو شوقي عبد الحكيم نفس الظروف التي تهيات لنجيب سرور ، وذلك حين عالج موضوع « حسن ونعمية » في عمل مسرحي يحمل هذا العنوان (٢٨) . ولكنه لم يقد في كثير أو قليل من عناصر الأداء الشعبي لهذه القصة التي صيغت أصلا في شكل موال كذلك . ولأمر ما لقي عمل نجيب سرور استجابة طيبة من جمهور المتلقين ، في حين رأى كثيرون أن موال حسن ونعمية يظل أكثر جاذبية وتأثيرا من المسرحية .

على أن فكرة استغلال عناصر الأداء الشعبي في الأعمال المسرحية قد سيطرت - فيما يبدو - على ذهن كاتب حاول في عدد من مسرحياته الاتصال بالتراث الشعبي عن قرب ، هو الفريد فرج . لقد حاول أن يستغل خصائص الإطار الفني للسيرة الشعبية وطابعها الملحمي في صنع إطار جديد للمسرحية يحمل نفس الخصائص . ويستوى في ذلك عنده المسرحية التي تعالج موضوعا تاريخيا ، كـ « مسرحية سليمان الحلبي » ، والمسرحية التي تتصل بموضوعا بسيرة شعبية ، كـ « المسرحية » « الزير سالم » والمسرحية التي تتصل بأحد شخص القصص الشعبي ، كـ « مسرحية » « علي جناح التبريزي وتابعه قفة » وغيرها .

وربما لم ترق هذه التجربة ناقدا كالدكتور عبد القادر القفط ، فهو يقول في تعليقه على مسرحية « الزير سالم » : « .. من سوء الحظ أن المؤلف قد خضع للإطار الفني للسيرة وسماته الملحمية ، من حكاية سردية للأحداث ، ونقل سريع بين المشاهد . عل أن هذا الانسياق وراء بعض مميزات هذا الإطار لم يكن عند المؤلف شيئا تلقائيا نابعا من طبيعة الموضوع وحده ، فالمسرحية تمثل الخطوة الثانية في هذا الاتجاه عند المؤلف بعد مسرحيته سليمان الحلبي » . (٢٩) ومع ذلك فقد لُحظ الناقد العلاقة بين هذا الإطار وطبيعة الموضوع ، على نحو يوحى باستعماله لتقبل هذا الإطار في الحالات التي يكون فيها ملائما لموضوعه .

على أن الفريد فرج لم يكتف في مسرحيته « الزير سالم » بما كتبه به في « سليمان الحلبي » من استغلال للطابع الملحمي في سرد الأحداث وكثرة المشاهد والتنقل السريع بينها ، بل حاول في « الزير سالم » ، بخاصة في مواطن السرد ، أن يفيد من خصائص لغة الراوي للسيرة الشعبية : (٣٠)

« الرسول : حدث شيء عجيب ، شيء مذهش . ذلك أن الأمير سالم الفوار ، في ألف فارس جبار . اقتحم مضارب بكر ومدبنتهم ، بقصد أن يذيق الموت أطفالهم وعيالهم . فما صمدوا لهجمته الشجاعة ، إلا أقل من الساعة . ثم انهارت صفوفهم ، وتفرقت بيوفهم ، وهربت أبطالهم ، وتبددت رجالهم .. » الخ

وهو في « علي جناح التبريزي » .. يستغل أسلوب القص في « ألف ليلة وليلة » ، ناقلا هذا الأسلوب على المسرح ، بما له من جاذبية خاصة ، وبقدرته على إشاعة سحر الحكاية الشعبية في جمهور المتلقين .

لقد أدرك الكاتب أن هذا الأسلوب ، بماله من جاذبية وما فيه من سحر ، يستطيع أن يتصاعد بالقصة المروية من كونها مجرد سلسلة من الأحداث والمواقف إلى سماء الخيال والتأمل ، حيث تتشكل الدلالات في ضمير المتلقي على مستوى ارحب وأشمل . وهو من أجل ذلك ينبه في التذييل الذي كتبه للمسرحية إلى ضرورة أن يخرج عرض المسرحية مجردا من أي إيهام واقعي . ذلك أن الإطار الواقعي - في رأيه - كليل بأن يقتل العمل كله ، ويهوى به من السماء إلى الأرض ، « وعندئذ تنتهك هذه الخاطرة السحرية ، التي تستمد جمالها من طابع الحوادث الشعبية ، إلى مجرد قصة محال واقعية وزخرفة » (٣١) .

من أجل ذلك كان حرص الكاتب على استخدام أدوات النص الشعبي في هذه المسرحية كما هي ماثلة على وجه الخصوص في « ألف ليلة و... » ، في نسجه لقصة التبريزي وتابعه ، مضمونا وإداء في وقت واحد ، حتى يضمن لها ذلك التأثير السحري الغريب في المتلقي ، والتغلغل في عالمه الباطن ، مثيرة أشواقه الكامنة للفاضة ، ملبية مطالبه الحيوية الأزلية .

على أن غلبة الاتجاه الى توظيف العناصر الشعبية في المسرح ، مادة وإداء ، لا يعني غياب المصادر التراثية غير الشعبية عن دائرة التوظيف نهائيا ، وانما يحدث هذا التوظيف بطريقة جزئية في سيق الحوار ، على نحو يتفاوت بين الخلاء والوضوح .

لن الصيغ اللغوية للقرآن الكريم والحديث الشريف والشعر والأمثال تنسرب أحيانا الى قلم الكاتب ولكن بعد أن تتحول بما يلائم السياق الجديد . وهي في صورتها المتحورة هذه تحدث المفاجآت عندما تستدعي في النفس من خلال هذا السياق الجديد صورتها الأصلية . على أن قليلين من المكتتاب هم أولئك الذين يوظفون هذه العناصر على هذا النحو .

في مسرحية « الفتى مهران » - على سبيل المثال - نقرأ هذا الحوار (٣٢) :

بجير ( القاضي ) : كيف تصعكين وسط الرجال

انه وقت ، انه حرام

سلمى : لم يا شيخ عجر ؟

بجير : اسمي القاضي بجير .

طه ( ضاحكا ) : لد تشابه البقر .

فاسم للقاضي تحور على لسان سلمى - بدافع نفس - من بجير الى عجر ، وهو مشين . والتشابه الصوتي بين الكلمتين كان كافيا لأن يثير في عقل طه فكرة تشابه الأسماء . وكان في وسعه عندئذ أن يعلق بقوله : تشابهت الأسماء . لكن الامر لم يكن مجرد تشابه أسماء ، فورا ذلك رغبة في السخرية من القاضي وتحقيره . ومن ثم استدعت فكرة التشابه ، مع كلمة عجر ، المصيغة القرآنية « ان البقر تشابه علينا » في عقل الكاتب ، فأجرى فيها قليلا من التحوير بما يلائم السياق ، وأجراها على لسان طه .

وكذلك نقرأ : (٣٣)

مهران : انت تكذب . أشهد الله عليك »

عوضي : هو حق إي حق .

مثلما انك تنطق .

فورا قول عوضي هذا في عقل للكاتب الآية الكريمة : « وانه لئن مثلما انكم تنطقون » . ولا تخفى خصوصية استخدام « ان » مع ضمير الوصل في هذا السياق .

وكذلك نستمع الى الراعي وهو يسأل ويصيح : « الفتى مهران أين ؟ ويك يا مهران اقبل ا » (٣٤) فإذا بالعبارة الأخيرة تستدعي في نفوسنا صورة البطل عنترة بن شداد لكي نمكسها على الفتى مهران ، وذلك من خلال قول عنترة في معلقته رواية عن الآخرين : « ويك عنتر اقدم ا » فالصيغة هي نفس الصيغة ، والكلمات هي الكلمات ، والمخالفة بين « اقبل » و « اقدم » ليست جوهريّة .

وفي كل هذه الحالات يبدو توظيف الصيغ التراثية مباشرة أو اقرب الى المباشرة .





ولكن هناك حالات يتم فيها هذا التوظيف على نحو أكثر خفاء . ففى « مأساة الحلاج » - على سبيل المثال - نقرأ قول الحلاج : « .. ان الوالى قلب الامة » هل تصلح الا بصلاحه ١٩ « (٣٥) ويقتدر من التأمل ندرنا أن صلاح عبد الصبور قد وظف هنا الحديث النبوى الشريف : « ان فى الصدر مضقة اذا صلحت صلح الجسم كله ، واذا فسدت فسد الجسم كله » . فهذه المضقة هى القلب . ونحن استدعى الاداء الشعري لكلام الحلاج هذا المجاز : « الوالى قلب الامة » ، ثم - بطريقة سرية - استلهم الحديث فى موضوع الصلاح نصا ، فاذا ما استثمر الحديث النبوى فى نفس المتلقى ادرك ان المؤلف قد قال ايضا - وبطريقة ضمنية - « هل تفسد الا بفساده ١٩ » .

وهكذا يتم توظيف الصيغة التراثية توظيفا ايعاليا ينطوى على قدر غير يسير من الخفاء .

واكثر من هذا خفاء أن يستخدم المؤلف صورة توليدية لصيغة تراثية لها هيكلها البنائى الخاص ، مستغلا فى هذه الحالة المنطق البنائى لهذه الصيغة اللغوية . وفى اغلب الاحيان يصعب الكشف عن هذه الصيغة الاولى .

ولعله من اللطيف هنا ان نقف على قول « صابر » ، احد الفلاحين الموالين لفتى مهران : (٣٦) .

انا فلاح ، ولا اعرف هذا الامر كله .

.....

نحن لا نجنى من الشوك العنب (١)

نحن لا نحصد القمح من المستنقعات (٢)

فمن حسن الحظ ان يثبت المؤلف الجملة (١) التى هى صيغة مثل معروف . ذلك ان الجملة (٢) ليست الا توليدا من الجملة (١) ، وكلاهما قائمة على التقابل التمازى بين عنصرين لا يلتقيان : شجر الشوك والعنب فى الاولى ، والمستنقعات والقمح فى الثانية ، وهو ما يثبت الجملتين هنا - بداية - من اجل ان يقدم الينا نموذجا توليديا من صيغة تراثية ، فالغلب انه عندما اثبت الاولى ادرك ان المتكلم فلاح فقير يعمل فى فلاة الارض ، وان لقصة العيش ( القمح ) هى اكبر همه . ومن ثم تحول الكاتب فركب للجملة الثانية لى تكون ملأمة لمنطق ذلك الفلاح النفسى .

اقول انه لو لم يثبت المؤلف هنا صيغة المثل لكان من الصعب رد الجملة الثانية اليه الا بمنهج لغوى بالغ الصرامة والدقة .

ومن الواضح هنا أن فكرة التعارض بين المتقابلين ، سواء اكانا الشوك والعنب ، أو القمح والمستنقعات ، ليست اساسا فكرة الكاتب ، فالتنائية الثانية مولدة - كما رأينا - من الثنائية الاولى . ولكن كم من هذه الابنية الدلالية يتسرب من التراث ، خالما صيغته اللغوية الاولى ، لى يعود فيبرز على قلم الكاتب للحدث فى صيغة لغوية مفارقة !

— ٥ —

انتهى بنا تحليلنا للجدل بين الكاتب المسرحى وتراثه الى انه يتصل به بقدر ما يتفصل عنه ، وانه يعطيه بقدر ما يأخذ منه ، فهو لا يقبله كله ، ولا يرفضه كله . ذلك انه يقف برجل فى التراث وبالأخرى فى واقعه . وفى خلال هذا الاتصال والانفصال ، أو الالتقاء والافتراق ، تبلورت على ايدي كاتب المسرح مجموعة من القيم ، كان الولوج يطلبها فى الحاح ، ويشجب اضدادها ، هى قيم الكرامة والحرية والمعادلة .

والكرامة نفى للذل والمهانة ، والحرية نفى للعبودية ، والمساواة نفى للظلم .

ولأن هذه القيم الإنسانية عامة في طابعها لم يكن على كاتب المسرح بأس في أن يستلهموا تراثهم ما يمينهم على إبرازها وتأكيدا . وليس معنى هذا أننا نمود فتقيل فكرة النموذج التاريخي المتكرر . وأنه لا جديد تحت الشمس . ذلك أن وعي الإنسان بهذه القيم ، ونضاله من أجل تحقيقها ، يرتبطان في كل زمان ومكان بظروفه الموضوعية الخاصة . أن هذه القيم - بعبارة أخرى - تمثل أهدافا إنسانية عامة توجه تاريخية للإنسان المنفردة على الدوام .

١٥ -

ولننظر الآن كيف ألحت قيمة الكرامة ، على عقل الكاتب المسرحي . وكيف استنبتها في تراثه .

في مسرحية « عنتره » لشوقي يقابل المؤلف بين شخصي عنتره ، فارس الحرب وحامي الحمى ، وصخر الميال إلى الدعة والسلام والاستمتاع بالجمال (٣٧) :

صخر : ما الذي قلت ؟

عبلة : قلت ما قيمة البأس وصغرت عندنا الأبطال .

صخر : إنما قلت : نأخذ الذئبة الذئب -

وتعطي اللبابة الرثيالا .

وابنة الناس لابنهم ، فنديما

صخر الله للنساء الرجال .

عبلة : لا تريد الرجال يا صخر لا

جبناء ، ألهة ، أنذالا .

صخر : بل أريد الحياة خيرا وصلحا

ليس ثرا سبيلها وقتالا .

أريد الجمال لهذا الجمال وأبقى الشباب لهذا الشباب

.....

عبلة : جميل وليس بطامى البيوت ولا مانع من يد ماله

إذا ما عوى الكلب غل السلاح وبل من الخوف سرواله

يجود بزوجه للمفح ويومي إلى الذئب الخفاله

في هذه القطعة الحوارية يبدو واضحاً أن عبلة ترفض في شخص صخر صورة الجبان الذليل الذي لا يحصى عرضه ، أى الفاقدة لكرامته ، وأن بدا في سمته جميل وإبهة ، وتؤثر عليه صورة الفاتك المغلول حامى الديار ، الذي يهش للقتال والقتال عند أول بادرة .

ويبدو أن شوقي ظل مؤزراً طوال المسرحية بين فكرة السكراة وعنف الفروسية . فصخر في صراعه مع غريمه لم يهزم كل الهزيمة ، وإن لم ينتصر كل الانتصار . لقد مضت الأحداث به حتى أوشك أن يرف إلى عبلة ، ولكنه لم يرحل عنها - في آخر لحظة - بحيلة ما ، لكي يجد بدلاً منها الفتاة العيسية الأخرى « ناجية » ، التي أحبته لشخصه . فمظهر التضيق في شخص صخر ، في مقابل بداعة عنتره ، هو ما خلق هذا التوتر في عقل شوقي . وهو التوتر أعلن عن نفسه في مسرحيته « بينون ليل » كذلك في « جسر من حوار بين هند وليل في المفاضلة بين المدينة للناعمة والبادية القسنة » (٣٨) .

لكن شوقي ما لبث أن حسم هذا الموقف في مسرحيته « أميرة الأندلس » .  
فبعد أن كشف المعتمد بن عباد لضيوفه من نبلاء الفرنجة ما كان من اعتداء  
وزير الملك الفرنسي عليه بالإهانة والقول الجارح والتهديد الوقح ، وكيف أنه  
لذلك استحق القتل - يقول : (٣٩)

« ... ان الأسد العربي لا يشتم في عرينه ، وانه لو غلب على غايته حتى  
لم يبق له منها الا قاب شبر من الأرض لما استطاعت قوى الانس والجن ان  
تنفذ الى كرامته من قلب هذا الصبر » .

لقد استقر شوقي أخيراً على ان الأخذ بأسباب التحضر لا يمكن ان يكون  
على حساب الكرامة .

فاذا انتقلنا الى كاتب معاصر كالفريد فرج وجدناه يعمل من شأن هذه  
القيمة . ويرتفع بها الى مستوى وجودى يجاوز كل المواقف الجزئية التى عرض  
لها شوقي . فهو فى « سليمان الحلبي » يجرى على لسان سليمان قوله مناجياً  
نفسه (٤٠) : « .. ان كان يتعين على بمضك ان يكون ثمناً لمضك فمن اللذالة  
ان تشتري الحياة بالشرف ولا تشتري الشرف بالحياة » . ثم يعود فى « الزير  
سالم » ليسوق الحوار النالى عن قتل التبع حسان لربيعة (٤١) :

هجرس : ولم اختصه دونكم بالقتل ؟

مرة : لانه لم يكن ليركع مثلاً

هو ملكنا وسيده جميع العرب .

هجرس : يا لثمن الكبيره !

مرة : لا ، فما تالم اخي غير لحظة ، اما نحن اللذين شهدنا بالعين كسل  
التفاصيل وعشناها بعد ذلك نتذكر كل انتفاضة وكل أنة ولنمضغ الهوان ..

هجرس : ويا لثمن اللذلة !

وكان الكاتب قد وجد لما كان يفكر فيه على لسان سليمان مصداقاً علياً  
فى موقف ربيعة ، فقد اشترى ربيعة شرفه ودفع حياته كلها ثمناً له . وايضاً  
فان مرة وغيره ، اللذين اشترؤا الحياة ، انما دفعوا ثمناً لذلك المار والمذلة  
والهوان .

ولا شك فى ان استنابات هذه القيمة فى التراث وبلورتها على هذا النحو  
انما كان يمثل ضرورة يلج الواقع فى طلبها وتأكيداها .

٤ ب -

والحرية قيمة انسانية أخرى ، تشغل بال الفرد كما تشغل بال الجماعة  
على السواء . وهى - كما قلنا نفى للصمودية على المستويين ، الفردى والجماعى .  
لكن لما كان كيان الفرد لا يتحدد الا فى إطار الجماعة فقد نشأ عن هذه السؤالات  
التاليان : هل يمكن أن يكون الفرد حراً فى مجتمع مستعبد ؟ وهل يمكن - فى  
إطار مجتمع حر - أن يعيش الفرد مستعبداً ؟

ولأن قضية الحرية تناقش على مستويات مختلفة ليس هذا مكانها فإنا  
نقصر الكلام هنا على طرح التصور العام لهذه العلاقة المركبة بين الفرد والمجتمع  
كما تمثلت فى الأعمال المسرحية التى استنبطت أفكارها فى الاطوار الترائى .

لقد واجه شوقي قضية الفرد المستعبد فى مجتمع يدعى لنفسه الحرية ،  
متمثلة فى شخص عنترة بن شداد . لقد كان عنترة عبداً يبحث لنفسه عن مكان

بين الأحرار . وهو لذلك ينظر في كل ما يميز السيد الحر فيصطنعه لنفسه حتى يبرز فيه السادة . وقد تواتيه الظروف لكي ينتزع من الجماعة الاعتراف به سيدا حرا انتزعا . ولكن ماذا بعد ؟

يبدو أن القضية في منظور شوقي لم تمثل بوصفها قضية رجل يريد أن يتحرر ، إذ ما قبية أن يتحرر عنثرة والمجتمع كله فاقده لحرية ، يستعبد الأجنبي ويستذله ؟ ، وإنما تمثلت - أساسا - بوصفها قضية مجتمع بأكمله . فحرية الفرد لا تنفصل عن حرية مجتمعه . ومن أجل ذلك تحول شوقي بذلك الصراع للفردى المحدود ، المائل في ضمير عنثرة ، إلى قضية المجتمع بأسره (٤٢)

الأول : ( لعيلة ) يالك من مكابرة تظن في الأكسرة

وتلن التلثة

الأخر : عيلة تنطق الذهب لو كنت تعطل الخطب

الأول : وما الذي ترمى له ؟

عيلة : أرمي لتحرير العرب .

الأول : تحريرهم ممن ؟

عيلة : من القيد

الأول : وكيف قيما ؟

عيلة : الفرس والروم استرقوا قومنا واستعبدوا

وحين يصبح تحرير الوطن هو للقضية الأولى يرتفع صوت عيلة فائلا :

الا بطل نلتقى حوله ..

يلك من الرق اعانقنا ؟

وفي تصورهما أن هذا البطل المهيأ لجميع الشغل وتحرير الوطن هو عنثرة

نفسه ، لأن حريته التي يبحث عنها لن تكتمل إلا إذا تحرر الوطن كله (٤٣) :

ضرام : ( متحدثا عن عنثرة )

أاحسد من لا يحسم البيد غيره

إذا زحفت من أوفى كسرى الجحافل ؟

أاحسد من يرجي لتأليف قومه

إذا احترقت نعت الملوك القبائل ؟

وهكذا يتبلور المفهوم المبدئي لحرية الفرد الحقيقية في أنها لا يمكن أن

تتحقق إلا في إطار مجتمع حر .

فاذا انتقلنا إلى كاتب مسرحي معاصر كمحمود دياب وجدناه في « باب

الفتوح » يؤكد أن الشعب الحر لا يمكن أن يوجد إلا في الوطن الحر (٤٤) .

وهو يقصد بالشعب هنا كل فرد من أفراد الشعب ، فالحرية ليست حرية فئة

دون أخرى ، أو فرد دون فرد .

ومن قبل شجب فاروق خورشيد في مسرحيته « أيوب » تبرير عبودية

فرد وسيادة آخر تبريرا غيبيا موهوما (٤٥) :

بلد : إذن أيها العبد ماذى أنت حر .

.....

صوفى : اتحدى إرادة الطالق ؟

**اليلغاز : لقد خلقته عبدا كما خلقك حرا .**

**بلند : اهي ارادة الخالق ام ارادتنا نحن ، من نملك ، من نستعبد ؟**

وهو في هذه المسرحية لا يشغل نفسه بالتصور المبدئي وكأنه امر مفروغ منه ، بل يحاول - من خلال ممايشته للواقع - أن يحدد « تعينات » حرية الأفراد والجماعات ، فيتمثلها في حرية التفكير حين تكون حقا يمارسه كل الناس فلا يتحركون كالتطيع ، وفي حرية الارادة والاختيار وتحمل النتائج ايجابا وسلبا ، وفي تحديد هدف يتحرك المرء نحوه ، والانتماء الى شيء واضح محدد . وكل هذه المعاني لما تبرر من خلال الحوار الذي يجريه الكاتب بين جماعة الجن المترددين الذين حبسهم النبي سليمان ذات يوم .

وقد رأينا من قبل كيف أن ثمن الكرامة كان فادحا ، فكيف يكون ثمن الحرية ؟

بعد أن قتل العبد « مادي » السيد « بلند » تجري محاكمته فنقرأ فيها هذه الحوار : (٤٦)

**اليلغاز : يا المصيبة ! العبد يقتلون السادة . هذه نهاية العالم .**

**مادي : العبد تحرر أخيرا يا سيد ، وفتح عينيه ، وحرك يديه .**

**أيوب : ولكنهما الآن مغلولتان يا مادي .**

**مادي : قلبي طليق حر يا سيد .**

**اليلغاز : قلب قاتل مجرم .**

**صوفر : ويد خائن لوئها دم سيده .**

**مادي : ربما أيها السيد ، ولكن نفسي راضية .**

.....

**كبير الكهنة : أيها العبد ، هل قتلت السيد بلند ؟**

**مادي : نعم .**

**كبير الكهنة : وتقر ؟**

**مادي : وأقبل حكمكم .**

وحين يصدر الحكم بالاعدام على مادي يعلق أيوب قائلا : ما أفذح الثمن !

وهكذا تتوازى القيمتان ، أعني للكرامة والحرية ، في فداحة ثمنهما .  
الهما قيمتان يحق للإنسان أن يناضل من أجل تحقيقهما وإن دفع في سبيل ذلك حياته .

## ٥ ج -

وتبقى القيمة الثالثة ، وهي العدالة . ونسجل هنا ملاحظتين أوليين :  
الأولى أن العدالة من حيث هي قيمة وقضية لم تشغل كتاب المسرح في البداية بقدر ما شغلهم في الستينيات من هذا القرن . ولربطت ذلك بالمد الاشتراكي في تلك الحقبة واضح ومفهوم . والثانية أن شخصية القاضي في معظم المسرحيات التراثية التي ظهرت كانت شخصية كريمة ، تسمى لتحقيق مصالحها على حساب وظيفتها ، وترتبط في الغالب بشخص للمحاكم لتكون أداة في يده لتحقيق ما يريد ، أو هي تتطوع بذلك من تلقاء نفسها ، مداعنة ورياء وتقربا من السلطان وذوى النفوذ . وهي متورطة في الظلم غالبا .



ويبدو أن هذه الصورة قد فرضت نفسها بتأثير الموروث الشعبي من السير والحكايات الشعبية . ويهنا أن نقدر في هذا الصدد إلى شخصية القاضي « عتبة » في سيرة « الأميرة ذات الهمه » ، (٤٧) فقد اخترعته السيرة لكي تجسم من خلاله كل صنوف الفساد الضاربة أطنابها في الداخل . فضلا عن أنه كان يعمل جاسوسا على العرب للروم . هو إذن شخصية رمزية .

والحق أن الفساد الداخلي في البلاد يبلغ الرمز إليه أقصى دلالاته عندما يجسم في شخصية القاضي ، لا شيء إلا لأنه رمز العدالة أصلا . حتى مع نزاهة القضاء في العصر الحديث واستقلاله عن السلطة التنفيذية ، بقي هذا الأثر التراثي يوظف بشكل ملحوظ في المسرح بخاصة ، لإدانة الواقع الداخل . ذلك أنه إذا كان صرح العدالة مغربا فلا بد أن يكون الخراب قد عم كل شيء .

والآن ، هل لعب التراث دورا في بلورة قضية العدالة في عقول كتاب المسرح ؟ وكيف ؟

نقدر إقبداً إلى أن الحلم بالعدالة يبسط جناحيه على كثير من القصص والحكايات الشعبية . وحدثنا الفريد فرج عن نفسه كيف تعلم من ذلك القصص الشعبي أن الحلم وإن لم يحدث في الواقع ما يزال يعبر عن حقيقة أشمل وأبقى ، وإن الإنسان منذ آلاف السنين وإلى أن صاغ حوادثه بنية تنبئة وقبل أن يتفتح ذهنه عن الأفكار الاشتراكية ونظريات العدل الاجتماعي ، « كان يحلم دائما - في حبه وفي هزله - بالعدل المادي » ، (٤٨) أو هكذا تكلمت له هذه الحقيقة من خلال احتكاكه بالث ليلة وتامله فيها .

لا غرابة إذن في أن تلح قضية العدالة على ذهنه العاجل عتفا ، وإن تطرح عليه عددا من الأسئلة المعيرة ، في مقدمتها هذا السؤال : هل ينطبق القانون والعدالة ؟ لقد سلم سليمان الحلبي لصا شريرا للشرطة فسقطت بنية تنبئة لذلك في الفسق ، فهل يكون سقوطها هذا تمنا للعدالة ؟ ياله إذن من تبين ! وهو في حيرة في تقدير ما صبح يطلب العون من الشيخ عبد القادر (٤٩) :

سليمان : ... لمجنوني !

عبد القادر : لا ملاذ لك إلا في الكتاب الكريم .

سليمان : الكتاب سن القانون وهو واضح ، ولكن القضية معقدة .

ثم تبلغ حيرته أقصاها عند تقدير ما هو مقدم عليه من قتل كبير ، فعسيلة القتل في ذاتها لا تشكل أدنى صعوبة .. ولكن ماذا يكون بعد ذلك - العدالة أم الظلم ؟ هذه - كما يقول - هي المعضلة . هذا السؤال الذي يصمت الكون فلا يجيب عنه . وماذا يمكن لإنسان يؤرقه هذا السؤال أن يصنع ؟ الزير سياليم يقول : « ... فلننظم السالم ولنمزه شلند مذل حتى يجيب عن سؤالنا » (٥٠) .

سليمان الحلبي والوزير سالم كلاهما لم يكن يبحث عن العدالة التي يمكن أن يحققها القانون ، بل عن للعدالة المطلقة ، وللمها كانا يبحثان بذلك عن المحال .

لقد رأى الوزير أن قبول الدية في مقتل أخيه كليب ليس عدالة ، وإن قتل خير من في قبيلة الغائل بدم أخيه القليل لا يكفي لتحقيق العدالة الكاملة ، وإنما العدالة الكاملة تتحقق في أن يعود كليب حيا كما كان . وهذا هو المحال ، ولكنه هو ما كان الوزير يريد : (٥١) .

سالم : لا خير في شيء إلا أن يكون ما أريد ، والعدل السكامل هو ما أريد .

ولقد ظل ردحا من الزمن لاهم له الا أن يروى سيفه من دماء البكرين قاتل أخيه ، ولكن ذلك لم يكن ليحقق له مطلبه ، فلم يكن الزمن يستدير فيعيد القتل الى الحياة .

ولم يكن سليمان الحنبلي والوزير سالم وحدهما الباحثين عن المطلق ، فنحن نلتقي عند الدكتور سمير سرحان في مسرحيته « ست الملك » بشخصين آخرين هما « الحاكم بأمر الله » و « ريدان » ابن القاضي الذي أعدمه الحاكم ذات يوم ظلما .

لقد كان الحاكم مدببا بالبحث عن اليقين الكامل ، ولكن من أجل أن يحقق العدل الكامل :

« .. لابد أن يحصل على اليقين الكامل ، اذ كيف اقيم العدل الكامل دون أن أصل الى اليقين الكامل ؟ كم من الآلام ترتكب في الظلام دون أن تراها عينات الإنسان الأعمى ! » ( ٥٢ ) .

أما « ريدان » فقد كانت مأساته أشبه بمأساة الوزير سالم . لقد قتل أبوه ظلما ، ومن ثم فانه يطالب - تحقيقا للعدالة - بمودته حيا : ( ٥٣ ) .

ريدان : انا طالب المستحيل .. اهل من كده مفيش .  
ست الملك : للمستحيل ؟

ريدان : أبوه .. ترجى أبويا حي زى ما كان ، والا مش جيكينى فيكى انت والحاكم بعور العالم دم .

وحين استمعى على الحاكم أن يصل الى اليقين الكامل من أجل تحقيق العدالة الكاملة ، أشمل الحريق في المدينة كلها ، ووقف يتأمل ( ٥٤ ) ؟

الحسين ( القائل ) .. مين انت حتى تحكم على الكون كله بالعمار ؟ مين انت حتى تشعل في كل شيء النار ؟ انظام مع المظلوم .. القاتل مع القاتل .. السارق مع المروق .. انت مين ؟ ليه ترتكب الخطأ القاتل مرتين ؟

الحاكم : ( مدببا ) انا حرقتها لانى طالب المستحيل .. العدل الكامل او لا شيء ، الظهر الكامل او لا شيء ، الفردوس ، او العالم كله يبقى كومة ورماد ... كل شيء او لا شيء .. المستحيل » .

وقد تولد في خلال البحث عن هذه القيمة المطلقة ، اعنى العدالة الكاملة ، عدد من الأفكار للتكميلية ، تمثلها الكتاب أيضا في الاطار الترائي .

٥ ج - ١

وأول هذه الأفكار يقول انه ما دامت العدالة الحققة هي العدالة الكاملة فان نصف العدالة عبث ( ٥٥ )

عبد القادر : ستقنع بنصف العدالة .

سليمان : نصف العدالة أنكى من الظلم .

وقد تعينت هذه الفكرة عند سليمان الحلبي عندما رأى انه في مقابل القصاص من لص ، كان اهدار لحياة ابنته ، فهذا هو نصف العدالة .

وعندما رأى الوزير سالم وهو يحتضر أن « هجرس » ابن أخيه قد اعتلى عرش أبيه في النهاية ، رأى في هذا « بعض العدالة » .

وعلى مستوى نصف المدالة المرفوض تأتي كل انصاف الحلول : (٥٦) .

على : انكلام القوى يقوى ثقة المريض في طبيبه ، وهو نصف الشفاء .

• قلعة : نصف الشفاء لن يتخذ حياة المريض

وفي مسرحية « باب الفتوح » نقرا : (٥٧) .

امامة : لقد شاخت امتنا يا زياد وترهلت ، واكتمت فيها الاورام .

المجموعة : وما عادت تجدى فيها سبل العلاج الوقوتة .

ثم يسوق محمود دياب عددا من المواقف التي لا تقبل الحل الوسط ، او

لا يجدى فيها نصف الحل (٥٨) :

المجموعة : حرب او استسلام

ثورة او خنوع

حياة او موت

امور لا تقبل الحل الوسط ، وعلينا نحن القرمين بالحل الوسط ان

نختار احد الحلين .

... الحل الوسط هو اللاجنوى ، واللامنى ، هو اللاشيء .

٥ ج - ٢

والفكرة الثانية تقول ان اسلوب الانتقام ينافى المدالة . قد يكون القتل

فى بعض الاحيان تحقيقا للمدالة ، ولكنه عندئذ يختلف عن الانتقام (٥٩) .

سليمان : لا الهوى على القتل انتقاما

الكورس : وقتل سارى عسكر ، ماذا تسميه ؟

سليمان : العدل .

الكورس : اتعرف ما تقول وما تفعل ؟

سليمان : نعم ، اقتل قتلا نزيها عادلا لا ثار فيه .

وهذا المعنى هو سر البطولة التي ادركها الفريد فرج فى شخص سليمان

العلبي . وهو نفيس المعنى الذى فسر به بطولة الزير سالم . الذى ظل لسيرته

الشمسية جاذبيتها على مر الزمن . « فالانتقام الدموى لا يمكن ان يكون مناط

بطولة لبطل . الانتقام نفسه نزوة نفس خبيثة ، ولا حق الا بالقصاص

المعدل (٦٠) . ومن ثم لم تكن بطولة سالم بطولة انتقام دموى ، بل بطولة

تنطوى فى جوهرها على رغبة فى تحقيق المدالة الكلية المطلقة ، اى المدالة التي

تجاوز مطالب الفرد ورغباته الشخصية الى العدالة للكونية .

الانتقام اذن عمل شرير خبيث ، لا يعالج ولا يبرىء ، ولا يقر حقا او يبطل

باطلا ، بل هو فى حقيقته جريمة : (٦١) .

الخلاج : ما اتيس ان تلقى بعض البشر ببعض الشر

ونتلوى اياهم بجريمة .

وفي « باب الفتوح » يقول امامة : . . . ليس من خلقنا ان نقاتل عدوا

للقى سلاحه ، ولن يكون الانتقام طريقنا الى الحياة ابنا « (٦٢) .



### ٥ ج - ٣

ان معظم الفصوص التراثية المسرحية للذين نسجت ماساتهم من موقف يجاوز مفهوم الشخصية لوصفهم افراداً ، بل ربما جاوز في بعض الحالات مفهوم مجتمعهم الآنية ، كاولئك الذين شغلوا بالعدل الكامل ، وكل فعل ايجابي كامل ، والحقيقة الكاملة ، واليقين المطلق ، والمعرفة الكلية ... الخ - كانوا شعراء في طريقة تلقيهم للأشياء ومحاولتهم فهمها - وهم كذلك لا لأنهم يقولون للمعسر ، فما كان قول الشعر يؤدي بصاحبه بالضرورة الى مثل هذه المواقف ، بل لأنهم في أعماقهم ينظرون على روح الصوفي الشاعر ، الذي يستبد به قلق وجودي ازاء كل شيء ، لا يكاد يكف أو ينتهي ، ازاء نفسه وازاء الآخرين ، وازاء الكون وما وراء الكون ، والذي يوازن هذا القلق في نفسه أشواق الحق المطلق ، والعدل المطلق ، واليقين المطلق - ولا بأس في أن تكون هذه الأشواق من أجل خير البشر .

ودون استنفاء ، يبرز أمامنا من هؤلاء « شهباز » الحكيم ، و « مهران » الشرقاوي ، و « حلاج » عبد الصبور ، و « سليمان » و « سالم » الفريد فرج ، و « حاكم » مراحان . ومن الطريف أن يكون ظهور هؤلاء الشخصيات على المسرح في حقبة الستينيات ، باستثناء شهباز .

لقد انهمك هؤلاء جميعاً في قضاياهم الكلية ، ومع ذلك كانت عيونهم مفتحة على الواقع ، حتى أن المتصوف الرسمي منهم لينطلق في « مأساة الحلاج » قالاً : (٦٣) .

### وهل تمتعنا الخربة أن نأبه للظلم

### ولن نثبت للظالم

### ولن نفع كيد الشر عن أحبابنا للفساد ؟

تري أ تكون هذه الظاهرة احياء مطورا لمنهج الصوفية الايجابية التي عرف تراثنا عدداً كبيراً من نماذجها عبر الزمن ، في حقبة كان التفكير فيها يتجه بخطى حثيثة نحو العلمانية ؟ هذه ما اترضى . وعلى كل فقد كانت من أخصب الحقب في عصرنا الحديث .

هكذا تبدو أمامنا الخطوط العامة لذلك الحوار الذي أقامه للمسرح مع التراث ، مفيداً منه ، وموظفاً له ، على المستويين الشكل والموضوعي ، كما يتضح لنا من خلال مسار هذا الحوار مدى ما أحرزه الوعي بظبيعة العلاقة بين المبدع المعاصر والتراث من تطور . وتبقى بعد ذلك الحقيقة التي يصعب النزاع فيها ، وهي أن ارتباط المبدع بترائه ضرورة لا تكاد له منها ، إذا كان يهدف حقا الى المشاركة في صنع ثقافة قومية متطورة .

- (٢٩) د. عبد القادر الطط : في الأدب العربي الحديث ( مكتبة الشهاب ١٩٧٨ ) ص ٣٥  
(٣٠) الفريدي فرج : الزير سالم - سلسلة  
مسرحة مصرية - ( دار الكتاب العربي - تونس  
١٩٦٧ ) ص ٦٨  
(٣١) الفريدي فرج : علي جناح التبريزي وثاقبه قلعة  
- سلسلة مسرحة مصرية - ( المؤسسة المصرية العامة  
للنقايل والنشر - تونس ١٩٦٨ ) ص ١١٥  
(٣٢) عبد الرحمن الشراوي : الفتي مهران - مكتبة  
العربية رقم ٤١ ( الدار القوية للطباعة والنشر ١٩٦٦ )  
ص ١٠٩ - ١١٠  
(٣٣) نفسه ، ص ١٧٦  
(٣٤) نفسه ، ص ٥٦  
(٣٥) صلاح عبد الصبور : مأساة العلاج - ( دار  
الأدب ، بيروت ١٩٦٥ ) ص ٤٥  
(٣٦) الشراوي : نفسه ، ص ١٢٨  
(٣٧) شوقي : عنترة ، ص ١٤ - ١٥  
(٣٨) شوقي : مجنون ليلى ، ص ١٠ - ١١  
(٣٩) شوقي : أميرة الأندلس ، ص ٤٦  
(٤٠) الفريدي فرج : سليمان الحلبي ، ص ١٠٩  
(٤١) الفريدي فرج : الزير سالم ، ص ١٨  
(٤٢) شوقي : عنترة ، ص ٧٨ - ٧٩  
(٤٣) نفسه ، ص ٩٩ - ١٠٠  
(٤٤) محمود دياب : باب الفتوح ، ص ٥٣  
(٤٥) فاروق خورشيد : أيوب - سلسلة مسرحيات  
عربية ( الهيئة المصرية العامة للنقايل والنشر ١٩٧٠ )  
ص ٤٩  
(٤٦) نفسه ، ص ١٤٣  
(٤٧) راجع د. ليلى إبراهيم : سيرة الأميرة ذات  
الجملة - دراسة مقارنة - ( دار الكتاب العربي ) ص ٩١  
(٤٨) الفريدي فرج : علي جناح التبريزي  
(٤٩) سليمان الحلبي ، ص ٩١  
ص ١١٦ - ١١٧  
(٥٠) الزير سالم ، ص ٢٧ - ٢٨ وقارن بما كتبه  
توظيف الحكيم في مقدمة مسرحيته ، يا خالق المسيرة ( )  
ص ٢٤  
(٥١) نفسه ، ص ٧٧  
(٥٢) د. سمير مبرحان : است الملك - ( القاهرة - بيت  
مثبت على المسرح القومي في موسم ١٩٧٧ - ١٩٧٨ )  
ص ٣٦  
(٥٣) نفسه ، ص ٣٣ - ٣٤  
(٥٤) نفسه ، ص ١٠٤ - ١٠٥  
(٥٥) سليمان الحلبي ، ص ٨٩  
(٥٦) علي جناح التبريزي ، ص ٣٦  
(٥٧) باب الفتوح ، ص ٥٧  
(٥٨) نفسه ، ص ٩٤  
(٥٩) سليمان الحلبي ، ص ١١٦  
(٦٠) الزير سالم ، ص ٧ من المقدمة  
(٦١) مأساة العلاج ، ص ١٨٥  
(٦٢) باب الفتوح ، ص ١١٠ - ١١١  
(٦٣) مأساة العلاج ، ص ٦٩

- (٦٤) راجع للتحقق من هذا المعنى مقدمة أبي زيد  
القرشي كتابه ( جبهة أشمال العرب )  
(٦٥) انظر طبقات الشعراء لابن العز - ص ٢٤١  
(٦٦) انظر القهرست لابن النديم ص ١٧٨  
(٦٧) انظر وفيات الأعيان ٢١/١  
(٦٨) أحمد شوقي : مجنون ليلى ، ص ٥٣  
(٦٩) نفسه ، ص ٨٩  
(٧٠) نفسه ، ص ١٨ - ١٥  
(٨١) أحمد شوقي : أميرة الأندلس ، ص ٣٥  
(٩٠) نفسه ، ص ٢٣  
(٩١) نفسه ، ص ١٣١  
(٩٢) انظر كتابنا : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي  
المعاصر - الفصل الخامس الصراع بين الإنسان والزمان  
(٩٣) راجع آراء الدكتور لويس عوض ( الأهرام  
في ١٩٦٨/٤/٢٩ ) والدكتور عبد القادر الطط في حديثه  
عن مسرحية « ليلى الحصاد » لحود دياب ( مجلة المسرح ،  
عدد يناير ١٩٦٨ )  
(٩٤) انظر د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي  
- عالم المعرفة - الكويت ، يناير ١٩٨٠ ص ٩١ - ٩٢  
(٩٥) سلسلة « المسرحية » - العدد الخامس ، يوليو  
١٩٦٥  
(٩٦) أشمال الفريدي فرج في « حلاق بغداد »  
و علي جناح التبريزي وثاقبه قلعة ، و رشاد رشدي في  
« انترج يا سلام » ، ومحمود دياب في « ليلى الحصاد »  
(٩٧) نشرت مع مسرحية درجل طيب في ثلاث حكايات  
للكاتب نفسه في الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤  
(٩٨) انظر علي سبيل المثال مسرحية « وامتنع »  
لإبراهيم العريفي ، ومسرحية « سيف بن ذي يزن »  
ومسرحية « الملكة أروى » للدكتور محمد عبد الحام  
(٩٩) أحمد شوقي : عنترة ، ص ٧٧  
(١٠٠) ميمن بيسيسو : ثورة الزنج - ( الأعمال  
المسرحية - دار الموعظة ، بيروت ١٩٧٩ ) ص ١٢٤ - ١٣٥  
(١٠١) فاروق خورشيد : حبلهم بلطافة - ضمن ثلاث  
مسرحيات ( مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية ١٩٦٦ )  
ص ١٨٨  
(١٠٢) نفسه ، ص ٢٠٦  
(١٠٣) نفسه ، ص ٢٣٢  
(١٠٤) نفسه ، ص ١٧٢ - ١٧٣  
(١٠٥) الفريدي فرج : سليمان الحلبي - ( دار الكتاب  
العربي ١٩٦٦ ) ص ١٥٣ - ١٥٤  
(١٠٦) محمود دياب : باب الفتوح - نشرت مع  
مسرحيته « درجل طيب في ثلاث حكايات » في مجله واحد -  
( الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ )  
(١٠٧) أحمد شوقي : أميرة الأندلس ، ص ٥٨  
(١٠٨) راجع كتابنا فلاقص القصص العربي في السودان  
( الهيئة المصرية العامة للنقايل والنشر ١٩٧١ ) ص ٢٢١  
(١٠٩) شوقي في الحكيم : حسن وليمة - نشرت مع  
مسرحية « الملكة مرقوم » في العدد السابع من سلسلة  
« المسرحية » - ديسمبر ١٩٦٥

# البنيات الستراشبة

في رواية وليد بن مسعود لجبرا ابراهيم جبرا

ان قضية العلاقة بين الموروث والورث هي قضية اشكالية في الثقافة العربية المعاصرة . فالتراث كحقيقة واقعة متمثلة في النفس-بوس ، يفقد بعده التاريخي المتعاقب ، ويكتسب بعضا امكانيا تراكيبيا ويعيش في الحاضر كوحدة متكاملة في متناول الورث . غير ان التراث يتميز في آن واحد بالسلب والايجاب ، ويحمل في طياته تناقضات اساسية . فالعرب اليوم يشعرون ان تراثهم مجيد وانه اسهم في صنع الحضارة الغربية الحديثة السائدة ، ولكنه في نفس الوقت منفصم عنها ، حيث ان ما يعرف بالعصر الحديث بدأ في الغرب في عصر النهضة في الوقت الذي افلت فيه الحضارة العربية . لقد انفصل العرب عن ركب الحضارة الغربية في مرحلة صعودها نحو الحضارة الحديثة ، أي في مرحلة تكوينها ، واستعادوا علاقتهم بها في وقت لاحق ، قد نعدده ببداية القرن التاسع عشر ، في إطار اشكالي هو إطار العلاقة الاستعمارية .



البعيد - القريب من نفسه ، وان يتعامل مع هذه الحقيقة المزدوجة المتمثلة في نفسه وفي واقعه ؟ ان الفنان العربي يصفل عمله من خامة غربية واشكالية ، ويبنى على تربة مائعة غير صلبة ، فتراثه هو في تزامنه تراث مجيد وتغلف في آن واحد . هذا بالإضافة الى أنه يعيش حالة على حضارة العصر السائد - وهي الحضارة الغربية - في علاقة صراع وتوتر .

والتراث الذي يعيش في نفس الورث هو تراث مزدوج : تراث بعيد مجيد ، وتراث قريب متخلف ولذلك نجد ان الفنان العربي نتاج لهذا المزج بين حضارة مزدوجة الأبعاد ، هي في نفس الوقت حضارة ذات مقومات متكاملة ، غير انها منفصلة عن حياته الحاضرة . كيف يستطيع الفنان العربي ، اذن ، ان يوائم بين هذا التراث

فى روايته على أساس أن المرء هو حيلة ما يقرأ  
ويغذى موارفه ويشحن تأملاته :

المرء حيلة ثقافته ، وبما أن الثقافة  
مصدرها اليوم الكتب الغربية ، أو الجامعة  
بمناهجها العلمية التى مصدرها الحقيقى هو  
أيضا الغرب ، إذن فالثقافة حيلة غربية  
- أى أنه لا صلة للفكر فى أعماله بطقته  
وأرضه ، الخ ..

وإذا كان منطلقا ثقافة عربية دينية تقليدية ؟

- سيقولون ، لا ريب ، أنه هو أيضا حيلة  
رجمية ، حيلة فكر سلفى مثالى . يستنكف عن  
الطبقة والأرض ..

- والنتيجة إذن ؟

- نتيجة هذا المنطق أن الثقافة هى تقطيع لصلوات  
الإنسان بطقته وأرضه ، أى أنها نوع من  
الخيانة .. (١)

إن الاستغراب والسلفية على السواء خيانة ،  
لأنهما انفصال عن التربة التى يعيش فيها الفنان  
العربي ويرعرع فيها فنه . والشئ الذى يزيد  
من تعميق القضية ، هو أن هناك مجموعة من  
المواقف ، تقف فى سبيل الفنان العربي فى عملية  
استيعاب الثقافة ، غربية كانت أو عربية ، وتقف  
فى طريق تفاعله معها تفاعلا صحيحا وصحيحا  
يفجر طاقاته وتنشأ الإشكالية بالنسبة للفنان  
العربي من عدد المحقائق التى تعوق امكانية صهر  
الروافد الثقافية التى ينهل منها الفنان فى وحدة  
متكاملة :

١- عدم استيعاب الكتاب اليوم لقراءهم الذى  
يشير بعضهم اليه بالمباراة الداريجة « الكتب  
الصفراء » ، أى الموعلة فى القدم والغربة عنا ،  
إذ أن ما يعرف بالتراث العربي الكلاسيكى يمتد  
من الشعر الجاهل حتى ابن خلدون فى خطوط  
عريضة جدا ، ومنذ تلك الحقبة حتى ما سسمى  
بصهر النهضة نجد صمتا رعبيا ، فالشقة الزمنية  
بين الكاتب والتراث الذى يتعامل معه شقة عظيمة  
والواقع أن التراث يزداد حيوية بتقاطعه مع أرويه  
على مر العصور ، فمصر تراثى مثل أدوب ،  
يزداد كثافة وتعميدا على مر العصور . فى  
تفاعل خلاق حتى يصل الى الكاتب الغربي حاملا  
اليه أبعادا دلالية ، تتجاوز الأطار الضيق الذى  
ظهر فيه فى السياق الاصطوري . ويصبح هذا  
المعصر ذا دلالات متمدة بعضها قديم ، وبعضها  
حديث ، فى تركيبية تجعله صالحا لى يكون  
معبرا عن الاستمرارية للتنامية ، التى تملأ



ككيف يستطيع أن يوائم بين هذه الأبعاد  
الثلاثة ، ويصهرها فى عمل أدبى متكامل ، يساعده  
على استيعاب واقع الحاضر ، وعلى بناء كل  
متجانس ، يمكنه من حل إشكالية حياته ؟

إن الفن يلعب دورا خطيرا فى مرحلة التطور  
العربي الحاضر حيث يبحث العرب عن هوية  
خاصة ، يستطيعون من خلالها أن يتعاملوا مع  
واقعهم من منطلق قوة ، بعد أن عاشوا فى  
موضع ضعف آجلا طويلا . وهناك مجموعة من  
الحلول المطروحة من بينها رفض التراث والتخل  
عنه لحساب الثقافة الغربية السائدة والمهيمنة ،  
باعتبارها الثقافة الفادرة على تحديث المجتمعات ،  
وعلى أساس أن التراث لا يتناسب مع مرحلة  
التطور الحديثة التى يمكن أن تنطلق منها الشعوب  
العربية نحو التكامل . فى إطار حضارى ماصر .  
وينظر البعض الى التراث على أنه موق ، فتستحب  
اليه الميوس التى تحول دون المسيرة العربية نحو  
الحاصرة : من قبيية ، وتواكلية ، واقتصاد الى  
الحاسة النقدية ، وقصور فى الخيال . والفتقار  
الى تصور فلسفى شامل ، وغياب الحس الاصطوري  
والقصصى والمعمارى الى آخر حاجتهم به التراث من  
سلبيات . وقد يقال إن العقل العربي قد أصبح  
جامدا بسبب السلفية الجسهرية التى ينطلق  
منها ، وبسبب الوائلية التى تزعم أن العصر  
الذهبي هو الماضى ، هو عصر الاكتمال ، فتقتل  
بدلك التحرر الفكرى اللازم للتطور . أن الدين  
ينظرون الى التراث هذه النظرة يرون ضرورة  
الانفصال عنه ، ورفضه ، والاكتئاب على استيعاب  
الثقافة الغربية للنهل منها .

وقد ينظر الى التراث ، ايجابا ، على أنه يشمل  
جميع العناصر التى مكنت العرب من بناء حضارة  
عظيمة . وعلى أنه يحوى جميع المقومات التى  
أنجبت فكرا واماضا وفنا عظيما . ويرى الذين  
يؤمنون بهذا المعتقد ضرورة السير على منوال  
السلف والتمسك بالتراث كما هو عليه .

وقد طرح جبورا ابراهيم جبورا قضية الثقافة

أنه يجب أن يستخلص البنيات التراثية ويستوعبها ثم يعيد صياغتها في قالب جديد (٤) بحيث يصبح التراث مصدرا للاستعارات والرموز والنماذج العليا ، التي تعبر عن الحساسيه العربية الحديثة وتشكلها في آن واحد .

ومهمتنا الآن هي أن نتأمل ، من خلال دراسة نص روائي محدد ، كيف يتأتى للكاتب أن يوظف التراث في تشكيل عمله الادبي ، وما التحولات التي تطرأ على النصوص التراثية بمستوياتها المختلفة ، عندما تدخل في صياغة نص روائي حديث ، وليس الهدف هنا أن تعيط بتمثل التراث في الرواية العربية المعاصرة ، حيث أن هذه الدراسة تتجاوز حدود مقال محدود الحجم ، بالإضافة إلى أن الأدوات النقدية اللازمة للقيام بمثل هذه الدراسة ليست متاحة للناقد في هذه المرحلة . ومثل هذه الدراسات يتطلب مدخلا شكليا ، بمعنى أن الناقد لكي يستخلص التراث كواقع لغوي يتحقق في النصوص الادبية نثرية كانت أم شعرية ، على مستوى البنيات الصغرى ، أي على مستوى المفردات والتركيب اللغوي ، وعلى مستوى البنيات الكبرى ، أي البنيات الدلالية والرمزية والاسطورية - يحتاج إلى معارج تاريخية تنتج تطور الكلمات والمبارآت عبر العصور واستخدامها وتوظيفها ، كما أنه يحتاج إلى استخلاص البنيات القصصية التراثية من أحياء نوادر ومقامات وسير وملح بالإضافة إلى تلمس الفكر الاسطوري العربي في تكوين نماذج عليا تكثف القضايا الكبرى . وبدون هذه الخلفية لا يستطيع الناقد أن يستكشف توظيف التراث في صياغة النصوص الحديثة . أن هذه القضية قضية محورية وحيوية ، تكشف عن طبيعة جوهر التراث ، وتساعد على تلمسه إذ أن يستطيع الكاتب العربي تطوير أشكال فنية عربية معبرة عن الواقع العربي . دون تلمس لجوهر التراث لا حرفيته ، ودون محاولة جادة للدراك النوعي للحساسية العربية في عمقها واكتشافها .

وقد رأينا أن نختار رواية عربية معاصره ، وأن نحاول استخلاص تمثيل التراث في نصها واستبعدنا الروايات المستوحاة من التراث مثل الروايات التاريخية التي تستخدم المادة التراثية حيث أننا نعتقد أن تمثل التراث لا يكون على مستوى السطح ، بل يتغلغل في النص ويوجهه مهما التصق بالحياة المعاصرة . وكلما مزج النص بين التراث والمعاصرة ازداد كثافة وأصاله ، فيصبح حلقة في سلسلة لانهاية من الاعمال الادبية - أن هذه الاستمرارية هي التي تعطي

العناصر الادبية ، من كلمات وصور ورموز ، كثافتها الادبية .

٢ - الانقسام بين الثقافة العربية الكلاسيكية والثقافة العربية الشعبية . فالكاتب العربي المعاصر أكثر ارتباطا بثقافته الشعبية منه بثقافته الفصيحة . إذ أنه يمايشها بطريقة طبيعية في حياته اليومية ، كما يعود اهتمامه بها إلى ارتباطه بالجواهر الشعبية المريضة ، واحساسه بمأساتها ، وإلى التزامه نحوها ، ولذلك نلاحظ عناية الكتاب بترانيم الشعبي من أمثال قصص ألف ليلة وليلة ، ما دفع جبرا جبرا إلى الحديث عن :

« خطوة التركيب وخطورة الفكر والمصور المبثورة في « ألف ليلة وليلة » . وكونها أدبا شعبيا يزيد من قيمتها ، فهي تمثل فوران الخيلة الانسانية على نطاق أمة بكاملها ، وبذلك فهي فوران الانسانية بلا حدود . ولا اظن أن هناك روائيا عربيا معاصرا لم تترك هذه الحكاية إلا في كتاباته بشكل أو بآخر » (٥)

وبالإضافة إلى « ألف ليلة وليلة » نجد الحكايات الشعبية والسير والملاحم والأمثال والأزجال والأغاني (٦) . ولا شك أن لهذا الأحياء دورا مهما وخطيرا في تشكيل الادب العربي المعاصر ، غير أننا قد نستكشف مجموعة من القضايا الناجمة عن هذا الأحياء ، تنصب على تسطيط الادب القصص وفقدانه تقيده ، مما يزيد من اشكالية الازدواجية بين اللغة الفصحى والعامية على حساب الفصحى ، فكلما ازداد الكتاب التصاقا بترانيم الشعبي ازدادوا ابتعادا عن تراثهم الكلاسيكي . ويؤدي ذلك بالطبع إلى ترد في مستوى اللغة الفصحى وفقرها المخل في النصوص الادبية .

٣ - اشكالية تفاعل الكاتب العربي مع الثقافة الغربية ، إذ أن الكاتب العربي لا يستطيع أن يستوعب تعقيدات الثقافة الغربية ، لأنه يقرأ الثقافة الغربية قراءة تسطيحية ، ولا يربطها بخلفية تراثية متجانسة ، إذ يفتقد المهاد الفكرى العربي الذي يقيم من خلاله الثقافة الغربية . فتظل هذه الثقافة بلا إطار توضع فيه وتقيم من خلاله ، فعملية الجمع بين الثقافتين ليست عملية تركيب ولكنها عمدة تلفيق . ومن هنا ينشأ جانب من التشوش في الكيان ، والضعف في بناء الاعمال الادبية والتسطيط الذي يظهر في كثير من الاعمال الرواية العربية ، واقتادها التكتيف الادبي الذي يشكل السمة الجوهرية للاعمال الادبية .

ولكي يخرج الفنان العربي من المأزق الذي يعيش فيه يجب أن يتأمل تمثلا حديثا ، بمعنى

## بنيان فلسفيا ، الا بتحقيق المستوى الاسطوري المضمين (٦)

ومما لا شك فيه أن المستوى الاسطوري للنص الأدبي لا يتأني الا اذا كان تابعا من التراث الذي ينتمي اليه العمل ، فكلما ازداد النص التصاقا بتراثه وحوله الى مادة اسطورية يعبر من خلالها عن البنيات التحتية للنص ، ازداد اصالة وحيوية فيصبح التراث بذلك الركيزة الاساسية للنص الادبي .

ان ارتباط النص الروائي بالتراث ينبع من مجموعة من المتطلبات بعضها جبري وبعضها اختياري . ان اللغة العربية هي أداة الفنان العربي ومثلها مثل جميع اللغات ، تأتي الفنان مكنتة ومشحونة بتراكيب وقوالب مسبقة ، يعمل الفنان من داخلها سليا وإيجابيا فيحطها ليعيد تشكيلها أو يستشهد بها فيحولها ، من خلال الاستشهاد الى استعارة أو رمز أو أسطورة للتعبير عن أغراضه . ويمكن اعتبار التراث كودا Code مضافا الى اللغة ، يربط بين الكاتب والقارئ الذي يشارك الكاتب في فك اشارات التراث .

وسوف نحاول ان نتبع في رواية « البحث عن وليد مسعود » تمثل التراث في نص الرواية على المستويات المختلفة ، بادئين بالمستوى اللغوي أي البنيات اللغوية ، ثم ننقل الى البنيات القصصية الصغرى ، ثم الكبرى ، ثم المستوى الاسطوري .

## ١ - البنيات اللغوية : التراكيب المسكوكة (٧)

يحتوي التراث على مجموعات من « التراكيب المسكوكة » أي بنيات لغوية ثابتة ذات قوالب مستقرة . وتوجد التراكيب المسكوكة ، التي يطلق عليها أحيانا مصطلح العبارة الجاهزة Ready mode expressions في اللغة مثل صيغة التمتع ، أو في اقتران بعض الكلمات بعضها ببعض . ويطلق عليها أحيانا اسم الكليشيه . فتكون مضافا ومضافا اليه مثل قولك « سخرة القدر » ، أو فعلا ومفعوله مثل « ولاء دبره » أو فعلا وشبه جملة مثل « اسقطه من حسابي » . وعلم جرا . غير ان هناك نوعية أخرى من التراكيب المسكوكة النابعة من النصوص الأدبية والتي انتشرت بين الناطقين باللغة . وهي مجموعة من الكلمات تدخل في علاقات سياقية ثابتة لا يجوز تغييرها أو تبديلها ، فإن القالب أو الشكل الذي تأتي عليه ، هو اللطابع المميز لها ، فإذا استقلت الوحدهات فقد التركيب المسكوك طابعه المميز ، لان خبرة القارئ بهذه التراكيب المسكوكة خبرة تعرف لاخبرة معرفة . ويقول ميكل ريفاتير

الكاتب والقارئ احساسا بالانتماء ، الى تاريخ وإلى هوية مشتركة . وفي نفس الوقت تساهم في بناء هذا التاريخ وتشكيل هذه الهوية .

وقد وقع اختيارنا على رواية جبرا ابراهيم جبرا « البحث عن وليد مسعود » ، ان اهتمام جبرا جبرا بالتراث واضح ولافت للنظر ، اذ انه يكرر افتتانه بالف ليلة وليلة . وقد أطلق على مجموعة مقالاته النقدية عنوان « الرحلة الثانية » فهي امتداد لرحلات السندباد، أما مجموعته النقدية الأخيرة فقد أطلق عليها عنوان « ينابيع الرضا » وهذا الكتاب بضمنا في محور قضية التراث . ويقول جبرا جبرا :

« لكن هذا يظل مجرد هيكل ظاهري . المهم كيف تتنامى الأحداث وتتوالت ضمن هذا الهيكل وتوحى أنها بنت ساعتها في اللحظة الواحدة ، وأنها في الوقت نفسه بنت الزمن كله ، فانت لست ابن هذه اللحظة فقط ، أو هذا اليوم ، أو هذه السنة ، وإنما ابن الخمسين سنة . أو في الواقع، ابن العشرين دهرا التي عاشتها امتك » (٥)

وكلما ازداد الفنان احساسا بأن العمل الادبي هو ابن اللحظة وابن العشرين دهرا في آن واحد ازداد الاحساس بالديمومة

ولقد حاولنا ان نستشف من خلال قراءتنا لرواية « البحث عن وليد مسعود » ينابيع رؤيا الكاتب ، وبعضها معاصر ، لأن الرواية تدور حول واحد من المكافحين الفلسطينيين ، يعيش خاراج الارض المحتلة ، وبعضها مستلهم من التراث الغربي - فان جبرا جبرا ذو ثقافة غربية واسعة وبعضها تراثي

ويعتقد جبرا جبرا انه :

« اذا كان للرواية ان تثيق عن تجربة الفرد والجماعة من ناجية ، وان تفعل فعلا ديناميا في حياة الفرد والجماعة من ناجية اخرى ، فلا بد لها - فيما اوى - ان تشتت على مستويين اثنين هما :

أولا : مستوى الواقع ( الفن مرآة المجتمع .. الخ ) .

ثانيا : مستوى الاسطورة .

والمستوى الثاني في غاية الخطورة ، ولا يتحقق بيسر ، بل ان المستوى الاول ( الظاهر ) حيث يحاول الروائي إعادة خلق الواقع في شكل متنام متكامل ، قد لا يتحقق

المرء ويندفعون عنه بقوى مفناطيسية وباقي  
انا في الوسط ، والشجرة بيني وبين كل  
منهم لا تنقطع « (١٠) »

وتجد في هذا الاستخدام للعبارة الماثورة تطابقا  
بين المقالين والمقامين ، حيث أن الغرض هو إبقاء  
العلاقة قائمة بين الأطراف المعنية ، بتدبير وروية  
من قبل المتكلم ، فهو الذي يبقى في الوسط  
ويحرص على استمرارية العلاقة . وتدل العبارة  
على « عبقرية خاصة في منع التناقضات من  
الاصطدام ، بل حتى في دمج التناقضات دون أذى  
لأحد » (١١) .

وقد دخلت شعرة معاوية التراث ، وأصبح  
لها معبد رمزي ، حيث أنها تكثف موقفا تراثيا  
انتقل إلى الخبرة الشخصية التي يمشيها الكاتب  
والقارئ . أن هذه الإشارة تربط بينهما وبين  
تراثهما ، وما يوحى إليهما هذا التراث من  
قصص وأخبار ، حول مرحلة محددة من التاريخ  
الإسلامي ، وحول شخصية أصبح لها بعد أسطوري  
هي شخصية معاوية .

وتجد نفس أسلوب الاستشهاد هذا في استخدام  
عبارة طارق بن زياد الشهيرة :

« الملو امامكم والبحر وراءكم »

وتدل هذه العبارة على حتمية الموقف وعدم  
وجود خيار أمام المخاطب ويدخل الكاتب هذه  
العبارة في سياق من التضاد بين احتمالين :

« فعل ولا فعل ، قاتل ومقتول ،

العلو من امامكم والبحر من وراءكم » (١٢)

غير أن الكاتب هنا يمد الصورة إلى أبعد من  
المقولة الماثورة ، فقد فجرت في ذهنه صورة البحر  
من جانب والغابة من جانب آخر ( ربما قد أوحى  
إليه لفظ العلو صورة الغابة التي رآها مكبث  
تتقدم نحوه لقهقهه طبقا لنبوء الساحرات .  
وعندئذ يحلث التحام التراث الغربي بالتراث  
العربي (١) .

أما الأسلوب الآخر المستخدم في ادخال  
التركيب المسكوك في النص الروائي ، فهو  
أسلوب التحويل ، حيث نجد التركيب المسكوك  
في شكل محور ، ينطلق منه الكاتب لتوليد  
دلالات جديدة ، مفارقة لدلالة التركيب الأصلية  
مثل قول امرئ القيس الماثور « اليوم خسر  
وغدا أمر » ، حيث يأتي الكاتب بعبارة محورة :

« الليل خسر والنهار أمر » (١٣)

وفي هذا التحويل يحتفظ الكاتب من التركيب  
المسكوك بالخبر ويبدل المبتدأ :

أن صفة الكليشيه الأساسية أنه يثير في القارئ  
الإحساس بأنه شاهد من قبل . أنه مضوغ ،  
« أنه متحجر » . ومن هذا الإحساس يستخلص  
ريفاثير أن كل كلمة على حدة لا تعني شيئا .  
وإذا عبر الكاتب عن المعنى بكلمات مختلفة لم  
يعد للكليشيه نفس التأثير على القارئ . ومن  
هنا يستنتج ريفاتير أن استخدام الكليشيه هو  
استخدام تمبيري مثله مثل الأشكال البلاغية ،  
ويدخل في التشكيل الأسلوبي للنص الروائي ،  
حيث يستخدمه الكاتب استخداما اختياريا - (٨)  
( وقد يكون هذه الاستخدام لدى بعض الكتاب  
استخداما آليا لا وظيفية فنية له ، ولذلك يكتسب  
الكليشيه معنى مبتذلا باعتباره عبارة مضبوغة )  
- فيلعب دورا هاما في تشكيل النص الروائي  
فإن وظيفة التراكيب المسكوك تدخل في نطاق  
ما يمكن أن يسمى بالعلاقات السياقية ، أي ربط  
النص الأدبي بالنصوص الأخرى ، لم حركة تضاد  
أو مقابلة ، أو تحويل . وتعمل على إعطاء النص  
مستويات دلالية معقدة ، ومكثفة ، واستدعاء  
مجموعة من الخبرات في التفاعل ، تثرى النص  
وتضاعف من إبعاده الدلالية .

إن التراكيب المسكوك تثير ، على حد قول  
ريفاثير ، ردود فعل « جالية وخلقية وتاريخية » (٩)  
في نفس القارئ فتتميز هذه التراكيب بسميزات  
للمظاهر الأسلوبية ، من حيث أنها تسترعي انتباه  
القارئ في لحظة تعرفه عليها ، غير أنها تدخل أيضا  
في كثير من الأحيان ، في نسق بلاغي ، مثل التمثيل  
أو الاستعارة أو المجازفة أو المفارقة . أما من حيث  
تفاعلها داخل السياق فإنها تدخل في علاقة تضاد  
مع السياق ، من حيث أنها مستعارة من قول  
الغبر ، وكثيرا ما يكون هذا الغبر منتحيا إلى أجيال  
سابقة مستقرة ، غير أنها ، في بعض الأحيان  
تكون مستعارة من كتاب معاصرين للكاتب . وهذا  
ما نجده في « البحث عن وليد مسعود » إذ أن  
الشقة الزمنية ، للنصوص المستعارة من الغبر  
تمتد من امرئ القيس حتى بدو شاعر السياب .

ومن أهم الأساليب التي تميز استخدام جبرا  
جبرا للتركيب المسكوك الاستشهاد ، فالتأني  
توازيا بين المقال والمقام مثل استخدام الكاتب  
لقول معاوية .

« لو كان بيني وبين الناس شعرة لمسا  
انقطعت » .

يدخل الكاتب العبارة داخل سياق تأملات  
الشخصية عن طبيعة علاقتها بالآخرين فتقول :

« إن كنت استطيع الحفاظ على ولائي لكل  
هؤلاء الناس وهم الذين يجذبون إلى

فاسمحو لي أن أقول لكم : انكم جميعاً  
جناء تضرّبون للحوث طوبوكم ومسالحكم  
لعله يظلف من حلقه القمر » (١٦) .

ونجد ، في النص السابق ، أن المقام الذي  
يستخدم فيه المثل هو مقامه التقليدي ، أي عدم  
الجدوى من الفعل . « غير أننا نجد وظيفة أخرى  
للمثل حيث يولد المعتقد الشعبي الذي يفسر  
خسوف القمر بأن القمر قد بلعه حوت ، فيجب  
قرع الطبول ، كي يظلف الحوت القمر من جوفه .  
وقد ربط الكاتب بين ضرب الطبول في المثل  
وقرع الصفايح في المعتقد ، فحول المثل إلى أحد  
طرفي استعارة تعبر ، هنا ، عن توهم الشعوب  
العربية أنها تستطيع حل مشاكلها بملو صوت  
الضجة التي تحدثها ، وهو توهم يسائل وهم  
الشعوب البدائية التي تعتقد أنها قهرت الحوت  
بقرع صفايحها ، فحققت النصر ونجحت في  
سمعيها . ونجد ، هنا سخاء استخدام التراث في  
قدرته على تفجير إبعاد النص وإثرائه بدلالات تعبر  
عن اللحظة الحاضرة .

ولجد نفس الأسلوب التوليدي في استخدام  
مثل آخر ، فلا يكتفي الكاتب بالاستشهاد بالمثل  
ولكنه يفجر إبعاده اللغوية ( أي المفردات ) إلى  
وحدات أكبر فيلبد الصورة في شكل تشيل ،  
فائلل :

« يموت الديك وعينه في الزبلة » (١٧)

يمبر عن ارتباط الديك بمصدر حياته ارتباطاً  
حيوياً لا يستطيع الموت أن يقضى عليه . والكاتب  
هنا ، يوازي بين الشخصية والديك من جانب  
والمزبلة من جانب آخر ، فنصبح الشخصية ديكا  
وتصبح المزبلة « مزبلة بشرية » وبذلك يتجسد  
المثل في شخصيات الرواية :

« اما أنا فقد رايت من الحياة كل ما  
يجب أن يبعدي عن الترابل البشرية ولم  
أزد إلا نقرًا وبخًا فيها . وكلمًا تقوت  
وبعثت ارتلغ التتن » (١٨)

٢ - البنيات القصصية الصغرى :

١ - القصة - الخير

ولقد تجاوز التراكيب المسكوكة العبارة  
المحدودة الحجم وتفسل أيضا البنيات القصصية  
الصغرى مثل الأخبار والنوادر . وتخضع هذه  
البنيات إلى أشكال ثابتة ، فإن الخير شكل  
قصص مألوف يدخل في صياغة كتب التاريخ  
والأخبار والتفسير والنوادر ويأتي عامة في  
شكل مقدمة ثم حوار ثم خاتمة . ومن أمثلة

اليوم - الليل

غدا - النهار

وبهذا التحويل يفر الدلالة المستقلية للكامنة  
في قول امرئ القيس ، إلى حركة دائرية ، تفيد  
معنى التكرار الذي نجده في الظرف « ليل نهار »  
الذي يدل على عدم انقطاع الفعل ، والذي يقترب  
من التكرار الملح والايقاع الرتيب المل .

ثم يطور الكاتب المعنى بتحويل جسيدي في  
التركيب بتبديل الخبر :

اليوم خير وغدا أمر

الليل خير والنهار أمر

الليل عرس والنهار مالم

ف نجد الاحتفاظ بالبنية النحوية والايقاع ، مع  
تغيير في الوحدات المكونة للتركيب المسكوك ،  
فيتحول التركيب إلى قول تشاؤمي يؤكد الكاتب  
دلالته باختتام القطع بجمليتين متشابهتين :

« من فاتحة للماتحة والبقاء في حياتكم البقاء في  
حياتكم » .

فيصبح الليل والنهار ، هنا ، متساويين ،  
كما يصبح العرس والماتم متساويين ، ولا جدوى  
من الحياة : « مالم فرق » ! وهكذا تحول مقولة  
امرئ القيس البرجائية المنبئة ببطولته المقبلة ،  
في النار لابه ، إلى مقولة عدمية .

والأمثال من التراكيب المسكوك التي تدخل  
في صياغة النص الروائي . والأمثال مقولات  
تصلح للتعبير عن عدد لا يحصى من المقامات  
المتكررة عبر الصور . ويلجأ الكاتب إلى المس  
من باب التشبيه . ومن المعروف أن صيغة  
التشبيه من أكثر الصيغ انتشاراً في الأمثال (١٤)  
وغرض التشبيه من الأغراض الدلالية الالصفة  
باستخدام المثل .

والكاتب يسوق المثل القائل :

« كمن يضرب طبلًا بين الطرشان » (١٥)

للتعبير عن عدم الجدوى من الكلام :

« أرجو لا تحدثني عن الشجاعة ،  
الشجاعة أمر شخصي بعت قائم بين المرء  
ونفسه . أصبح الجهر سطفا لا يفتح أحدا  
بل لا يسمعه أحد ، كمن يضرب طبلًا بين  
الطرشان . الشجاعة الوحيدة التي تستحق  
الممارسة هي مجابهة الموت بالفضل ، بالفضل  
الضيف حيث يكون في الموت نفسه غلبة  
على الموت . موت الفدائي مثلا . اما انتم .



ل . ليس هناك من هو قانع بما لسم له  
أو بما حقق . » (٢١)

ولا شك أن السؤال الذي يطرحه : أتلم قصته ٢٠٠ ، أو : أتلمين قصة الحلاج مع الموسيقى ؟ (٢٢) يثير في الشخصية التي تسال ( وبالتالي في القارئ ) نوعا من التطلع الى المعرفة ، اذا كانت جاهلة بها ، أو نوعا من الشوق الى اعادة الاستماع ، اذا كانت عارفة بها . إن هناك مجموعة من القصص أصبحت ( كودا ) يدخل في منظومة الاشارات التي يتبادلها الكاتب والقارئ ، حيث تتجاوز الرسالة التي تحملها الى القارئ المعنى المباشر للقصّة ، وتتحول الى رمز ، خاصة اذا دخلت النص الروائي . ومن الوظائف الهامة التي تؤديها هذه القصص والأخبار لربط النص الروائي بالتراث ، وبقسم خاص منه هو الفن القصصي ، الذي ينقل نوعا من الخبرة الجماعية . وتلجأ الشخصيات الى هذا الكود الجماعي للتعبير عن خبرتها الخاصة . وعندما تتحقق هذه الوظيفة يتمكن جبرا من الجمع بين الخاص والعام ، أي بين المستوى للأول للرواية وهو الواقع ، والمستوى الثاني وهو البعد الاسطوري اللازماني ، فيسقط المستوى الثاني على المستوى الأول عن طريق هذا الفن القصصي الجماعي .

وقد أكد جبرا جبرا أهمية اعطاء النص الروائي بعدا اسطوريا ، ولذلك يستشهد ببعض القصص الاسطورية ، مثل جلجامش وذئ القرنين (١) ، لتجسيد أسطورة البحث . ولا شك أن اختيار جبرا لهذين البطليّن هو اختيار يؤيد تمثل التراث العربي في النص ، فإن ذا القرنين بطل أساطير شرقية ، بالإضافة الى كونه بطل أساطير مغربية وقد جاء ذكره في القرآن ، ودارت حوله قصص عديدة ، أشهرها قصة بحثه عن نبع الخلود ، ومصابحته للخنزير في الرحلة اليها . غير أننا نجد في الرواية ، التي استخدمها جبرا جبرا ، مزجا بين الروايات الشرقية والروايات الاغريقية ، فتجمع بين الينابيع الاغريقية ( جونغ ) والبابلية ( اناة أو عشتار ) في اسطورة الاسكندر .

ويربط جبرا جبرا بين وليد مسعود وذئ القرنين وجلجامش ويأني الثلاثة في سلسلة ، فإن كلجامش (١) بحث عن نبتة الخلود ولكن عندما وجدها أكلتها الحية وغلخت دونه . ولم يتخط الاسكندر رغم ذهابه الى بابل ، حيث لا بد أن يروى له أحد قصة جلجامش ، ولقد بلغت قصة ذئ القرنين وليد مسعود ، لكنه لم يتخط هو الآخر . ان القصة تتناقل كي يتخط الناس ، ولكنهم لا يفعلون مما يكشف عن الغرض من

هذه الاخبار الخبر الذي يستشهد به الكاتب في روايته :

« كذلك الأمير الذي قال : ايها القاضي بقم ، ثم حمله حب السجع الى أن يورث : قد عزلناك فقم ، لانه لم يجد كلمة أخرى يقولها سجما » (١٩) .

فهذه القصص هي أقرب الى المثل الى حيث فرضها التعليمي واحتوائها على حكمة السلف وتوظيفها في التعبير عن المفاهيم المتكررة المتجددة غير أنها تختلف عن الامثال من حيث بنيتها وصياغتها ، فانها اصغر قصة ممكنة حجما ، إذ لا تتجاوز بضعة أسطر ، وتكون وحدة متكاملة تدخل في صياغة النص الروائي دخول المثل :

« منلك مثل الرجل الذي فعل كذا . ركبت . »  
أو « قصة الرجل الذي » أو « أتلم قصة الرجل الذي » . وتكون هذه القصص امثولات تتولد في النص من تشابه المفاهيم . ان الشخصية التي تسوق قصة قاضي « قم » تشعر أن الكلام يجرفها بعيدا عن مقاصدها ، وانها تنحرف الى حيث لا تريد ، فتبتعد بذلك عن الحقائق :

« والقول ما لم يخطر ببال ان القول ، كذلك الأمير ( الخبر ) » .

ويذهب جبرا جبرا الى عملية تجسيد تنقص معها الشخصية ، شخصية الأمير لثوان ، فترى أنها لن تمزج احدا ، رغم أن الكثيرين يستأهلون العزل ، لأنهم أشد لؤما من قاضي قم « لكن الله لم يجعلني اميرا » .

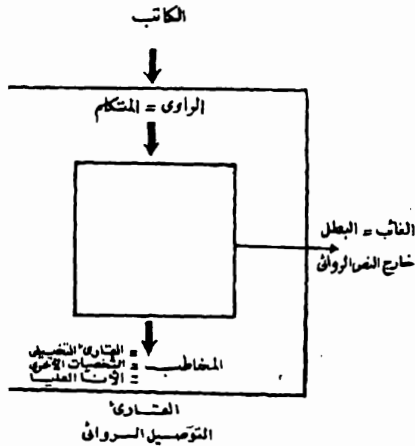
ويتكرر استخدام الكاتب لهذا الأسلوب التوليدي ، وفي صيغة القصة التراثية :

« أتلم قصة الرجل الذي وقف امام الحاكم وقد كتب على جبينه « لاحظ لي » ، فنطق الحاكم عليه يؤيده » (٢٠)

وفي هذه القصة تمثيل للمثل القائل : « اقل مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين » . غير أن الكاتب ، هنا ، يستخدم تحويلا دلاليا ، يجعل الرجل صانع مصيره ، فيكتب بنفسه على جبينه « لاحظ لي » فينقلب معنى المثل من مقولة جبرية الى مقولة اختيارية . واذ يقول المثل ان الانسان مسير تقول القصة ان الانسان مخير . وتستخلص الشخصية ، أيضا ، معنى آخر من القصة وهو أن الانسان غير راض عموما عن مصيره :

« أسعد الناس تسأله ، فيقول : لا حظ

ويخرج الشخصية المحورية « الغائب » من النص الروائي ، وبذلك يطبق المعنى الحرفي لتصنيف التحوين العرب للضمائر فنجد أن الغياب ، وهو الصفة المميزة لصيغة « هو » ، يتحقق نصيا يكون البطل مختفيا .



إن وليد مسعود البطل الذي تدور حوله أحداث الرواية هو « البطل الغائب » جسديا من الرواية . إنه اختفى في بداية الرواية ، ولا يعلم أحد مصيره وهو أيضا غائب روحيا ، فلا يعلم أحد حقيقته فهو زائف ، غامض ، لا يعرفه أحد معرفة حقبة . وكل ما يعرفه عنه الآخرون من باب التخمين . ويخفي وليد مسعود وراء قناعه حقيقة شخصية وهويته . فهو بالنسبة لبعض الناس شخصية أسطورية ، ولي يولد في نفوسهم الحب والإعجاب وبالنسبة للبعض الآخر شيطان . غير أن هذه الشخصية شخصية فاعلة . أننا نجد هنا في الحقيقة بينيتين نحويتين متشابكتين : الأولى تتميز بالغياب والاخرى بالاستتار بالإضافة إلى الفاعلية . وسواء أحبه الناس أو كرهوه يظل وليد مسعود شخصية مؤثرة في الذين يحيطون به . واستتار وليد مسعود هو استتار القداي الفلسطيني الذي يعمل في الخفاء فلا توجد ذريعة ولا وسيلة لإعلان هويته ، أو العمل المكتشف . والغريب أن هذه البنية المستعارة من بنية الضمائر في النص العربي قد تحققت كبنية تحتية لفرد من الروايات العربية في السنوات الأخيرة . إذ بنية البطل الغائب مصحوبة « بالفاعل المستتر » في قصة « زبيلاي » لنجيب محفوظ ، ورواية « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح ورواية « غرقة المصايد » لجمال الغيطاني . ولاشك أن لانتشار

الاستشهاد بالأسطورة ، في عملية النص نفسها ، وفي تناقل الأسطورة من بطل إلى بطل . إن التوصيل يحدث داخل إطار القص ، ويربط سلسلة الإبطال بعضهم ببعض ، وبهذا التسلسل يضيف جبرا عنصر الديمومة إلى التراث في حركة لا نهائية .

### ٣ - البنية القصصية الكبرى :

#### نموذج الضمائر في النحو العربي

إن نظرية التوصيل القصصية تقوم على وجود راو تخييل تتم عملية القص على لسانه . ولا يمكن أن يوجد قص بدون راو ، هو فاعل فعل القص . وهذا الراوي يكون دائما في صيغة المتكلم ، سواء ظهر أو لم يظهر ، فإن كل قول أو كل خطاب ، لابد أن ينسب لقائل . وهذا القائل هو « ضمير المتكلم » . ولقد فطن النحويون العرب في تسميتهم للضمائر إلى العلاقة الوثيقة بين عملية التخاطب وصيغ الضمائر . فقد صنف صيغ الضمائر في النحو الإغريقي على أساس ترتيبها : الفرد الأول ( أنا ) ، والفرد الثاني ( أنت ) والفرد الثالث ( هو ) أما النحويون الهنود فقد عكسوا الترتيب فالفرد الأول هو ( هو ) والوسيط ( أنت ) والآخر ( أنا ) . غير أن هذا الترتيب هو في الحقيقة متعلق بعملية تنظيم تصريف الفعل ، ولا يدل على نوعية العلاقة التي تربط بين الضمائر . غير أن التحوين العرب صنفوا الضمائر طبقا لملاقاتها بالخطاب فالتكلم كما تدل على معناه الصيغة الصرفية هو الذي يتكلم ( اسم فاعل ) والمخاطب هو الذي يوجه إليه الخطاب ( اسم مفعول ) أما الغائب فهو الغائب ( اسم فاعل ) عن مقام الخطاب والذي يدور حوله الخطاب . فإذا حولنا هذه البنية الثلاثية إلى بنية التوصيل القصصية نجد أن :

الراوي = المتكلم

القداي = التخيل = المخاطب

الشخصية الروائية = الغائب

غير أن هناك مفارقة بين تمثل البنية القصصية وبنية الخطاب من حيث الغياب والحضور ، فإن التكلم والمخاطب يتميزان بالحضور في الخطاب والغائب كما تدل على ذلك تسميته . أما في النص الروائي فإن التكلم والمخاطب غائبان عن النص بينما يتميز الغائب بالحضور . إن القاري ، يسمع صوت الراوي ولكنه « يرى » الشخصية الكثير عنها بضمير الغائب « هو » . ويعيد جبرا في روايته بنية الضمائر النحوية ، فيحول علاقات الحضور والغياب إلى إحساسها ، فيدخل الراوي في النص في صيغة المتكلم

معظم الاوقات صورة ، تكرر بمعدل عال في الادب بحيث يستطيع القارئ أن يتعرف عليها كعنصر من خبرته الادبية الكلية » (٢٧) .

وتقوم فكرة النماذج العليا على أساسين :  
الاساس الأول يمثل جومرية النموذج ، حيث انه حقيقة مجردة تملو فوق العناصر الزمانية والمكانية ، وتتجاوز التفاصيل . أما الاساس الثاني فهو استمرارية النموذج وتكراره ، في عدد من الاعمال المتعاقبة . ومن هنا تأتي النماذج العليا بالنسبة الى ديومة التراث ، فالتراث ينتقل الى الكتاب في صورته الحرفية ، أي النصوص الخاصة الفريدة ، ولكنه ينتقل ايضا في صورة مجردة ، منتحلة في الاسطورة ومن خلالها ، في النماذج العليا . فهل يستطيع الفنان العربي أن يلجأ الى تراثه لاستخلاص بنية النماذج العليا المنبثقة منه ، بحيث يستطيع أن يجسد تجربته الفنية من خلالها ؟ ما هي الصور التي تكرر بمعدل عال في التراث العربي بحيث تصبح عنصرا عضويا من خبرة القارئ الادبية الكلية ؟

نريد هنا أن نقف عند نموذج أعلى من النماذج التي عاشت في التراث العربي ، وأخذت أبعادا ضخمة ، في جميع مراحل التاريخ الاسلامي ، وهي نموذج « الامام الغائب » أو « المهدي المنتظر » .  
والذين درسوا ظاهرة المهدي المنتظر يرون أنها لعبت دورا خطيرا في الاسلام . ويقول أحمد أمين :

« انها قد سادت الشرق أكثر مما سادت الغرب ، لأن الشرقيين أكثر ادلا ، وأكثر نظرا للعالمى والمستقبل ، والغربيين أكثر نظرا الى الواقع ، فهم واقعيون أكثر من الشرقيين ، لأن الشرقيين أميل الى الدين وأكثر اعتقادا بأن العدل لا يأتي الا مع التدبير وفكرة المهدي فكرة دينية تتمشى مع هذه الاغراض » (٢٨) .

وعلى الرغم من وجود فكرة الرجعة في ديانات أخرى غير الاسلام وفي بيئات غير اسلامية ، فإن جولد تسبهر يؤكد أن عقيدة الشيعة في الامام الخفي الذي لابد من رجسته ، تمايز على جميع العقائد المهدية عند الشرقيين والغربيين ، وتنفرد دونها بشدة رسوخها وقوة توكيدها (٢٩) .

وعلى الرغم من أن فكرة المهدي المنتظر فكرة واردة في اليهودية والمسيحية فإن نموذج المسيح يختلف عن نموذج المهدي المنتظر في الوسيلة التي سيخلص البشرية بها من العذاب والظلم ، فبينما يرمز المسيح الى الغدواء والتضحية يرمز المهدي المنتظر الى الكفاح والجهاد من أجل إعادة الامور الى نصابها والاخذ بالآثار .

هذه البنية دلالة خاصة تتضح أكثر عندما نربطها بالمستوى الاسطوري الذي تتحقق فيه .

#### ٤ - البنية الاسطورية .

##### نموذج الغائب أو المهدي المنتظر

لقد أكد جبرا في أكثر من موضع أهمية المستوى الاسطوري في بنية الرواية فيقول :

« لقد كان من نتائج تطبيق بعض دراسات التحليل النفسي على الاعمال الروائية والمسرحية الكثيرة أن تبين أن الكثير من الشخصيات والمواقف التي ينسجح خيوطها الروائي بطلاقة وتقيد ، يمكن إعادة في النهاية الى أصولا نجدها في الاساطير التي ابتناها الانسان اول بقلته الفكرية كوسيلة لادراك الحياة سواء في العراق القديم ، أو سوريا ، أو مصر ، أو اليونان . وقد ظهر أن العديد من روايات الغرب الممتازة كثيرا ما يعتمد ، ولو دون حس من الكاتب أحيانا ، على هذه الاسطورة أو تلك مما باتت معرفته ضرورية لكل ناقد فاذا كانت الاسطورة موجودة في الرواية على نحو غامض ما ، فإن الرواية تفسل في انفسنا لأنها تستثير الاساطير الكامنة في لا وعي الانسانية كلها .

ونتيجة لذلك ، فإن الكاتب الذي يستطيع أن يوجد جوا وبهنا وحدا تماشيا فيما بينها وفي الوقت نفسه ينشئ الاسطورة الكامنة في اذهاننا فانه في الواقع ينشئ عاطفة أو حسا عنيقا خفيا فينا - وهذا ما يجعلنا نستجيب لقصته على أكثر من مستوى واحد ونشعر بأن لقصته عملاقة بعبائنا ظاهرا وضمنا .  
مما » (٣٥) .

واننا نشارك جبرا في رايه أن الرواية وهي سلسلة الملحة والاسطورة كثيرا ما تستلهمها في بنيتها التحتية . ويمكن استخلاص بنية اسطورة من مجموعة كبيرة من الروايات بل لقد بنى جيمس جويس روايته على نموذج ملحمة هوميروس وما لا شك فيه أن بعض الشخصيات الروائية تحل في طياتها بعدا اسطوريا . وهذا البعد الاسطوري ارتبط ، في النقد الحديث ، بفهم النموذج الاعلى أو Archetype . وقد أكد كارل يونغ أن الاسطورة والحكاية الخرافية ما هما الا تمثيل للنماذج العليا الكامنة في اللاوعي الجماعي (٣٦) وقد استخدم الناقد نور ثوب فراي هذا المفهوم في كتابه « تشريح النقد » على أنه رمز ، أو في

وإذا كنا قد ركزنا في هذا المقال على البنيات التراثية العربية في هذه الرواية فإن هذا لا يعني إطلاقاً أنها منفصلة عن التراث القسري ، فإن جبراً جبراً يرى أن « شكسبير والتنبي أخوان » وبوازي بين أقاصيص كليلة ودمنسة وحكايات لافونتين . ولكن السؤال يظل مطروحاً وهو هل هذه الموازنة تولد تركيباً أم تشتيتاً ؟ وحل يدخل « المينوتور » الى جانب « الرخ » في تناغم أم في تشاؤم ؟ في الواقع ، لقد نجح جبراً إبراهيم جبراً في صياغة رواية ناجحة ، غنية بمفصلة ، تطرح العديد من التساؤلات حول الكلمة وقدرتها الإبداعية .

« مسطر مفهومة ؟ كل سطر بسنة ، أو شهر ، أو على الأقل يوم ، كيف يمكن لسطر كهذا أن يكون مفهوماً ، وكل كلمة فيه مشدودة الى أوتار متباعدة في فيافي النفس الفسيحة ، المائي بأوتاد خيام ضربت ورفعت بالثبات ؟ » (٣٤) .

فعل الكاتب أن يعيد الى الكلمات العربية كثافتها ، فقد أصبحت الكلمة العربية كلمة دارجة تفنق الى الأبعاد العمق - ولاشك أن لدى جبراً جبراً احساساً عميقاً بالكلمة وأهميتها ، ومن هنا تأتي أخوة شكسبير والتنبي :

« كلمات ، كلمات ، كلمات ، ما الذي كان يقوله رجل كالتنبي والكلمات مل . فيه مل ، فيه ، ينقيها ويصلها ، ويذهبها ويأتي بها القاء ، الدناير - كنتك الظلال التي تفر من البنان كما قال . الكلمات كل شيء . وفي النهاية لا تبقى الا الكلمات . وهذا لم يبق الكلمات ، لم يبق شيء . » (٣٥) .

وقد أخذ جبراً جبراً من نموذج الامام الغائب عنصر الغياب ، وكما أشرنا فيما سبق ، فقد تكرر هذا النموذج في عدد من الاعمال العربية . وإن وجود جبراً جبراً في بيئة شيعية ، ووضعه بطله في بيئة العراق ، يؤكد ورود هذه الفكرة في الرواية . غير أننا لم نجد تطويراً حقاً لهذا النموذج في الرواية فإن هناك مجموعة من العناصر الاسطورية تتشابه في صياغة شخصية البطل في الرواية ، ويهدف الكاتب الى تقديم شخصيه اسطورية تتجاوز حدود الشخصية الواقعية ، فقد ربط بينه وبين ذي القرنين ، كما اسلفنا ، وهذا الربط يمثل جانب البحث في حياته ، وربط بينه وبين « الجدى » . ويبدو من بعض الدراسات حول الاساطير البابلية القديمة أن ثمة علاقة بين الجدى (٣٠) والاله تموز .

« لقد ظهر الاله تموز في جميع النصوص الدينية في صورة راع يرحل بقطيع من الماعز والغراف يعزف على الناي .. ويبدو أن ربط الاله تموز ببرج الجدى ظاهرة تعود الى ازمان قديمة .. » (٣٦) .

ويرمز هذا العنصر الى القوة الجنسية في وليد مسعود ، ويربط بينه وبين الرخ (٣٢) ( وقد أدخل جبراً جبراً عناصر كثيرة من الف ليلة وليلة في الرواية ) للتعبير عن قدراته الخارقة ، وأدخل أيضاً عناصر اسطورية مأخوذة من الغرب في صورة اللون جوانية (٣٣) ، لتشكل مسلف وليد مسعود بالنساء . إن كل هذه العناصر التي تبدو متضاربة تمثل الجوانب المختلفة لشخصية وليد مسعود التي تظل غائبة مميزة للجميع بما فيهم القاري .

## ■ هوامش

- (١) جبراً إبراهيم جبراً : البحث عن وليد مسعود ، منشورات دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨ ص ٢٥٥ .
- (٢) جبراً إبراهيم جبراً ، ينابيع الرزيا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٧٠ .
- (٣) يشير جبراً جبراً في روايته الى أنه « أأ الفنى وأموال الكلمات :

قلت لها فيه فيه	استغنى شره فيه
وانا دايسج ومروح	ومنى دهب الكلبه
كانت لي اقرب وانتهى	ياويتر صفة ومنية

ما يربط بين غنى الكلمات وللوال المسعى .

- (٤) مثل ناجح لما نصيه بقولنا نجده في رواية « الزينى بركات ، لجمال الطياني التي تتسائل بدائع الزهو
- لأن اياس . لقد استحدثت لكاتب شكلاً جديداً له جلود في التراث العربي من حيث الشكل وصم في قضية صفة
- ملحة .

- (٢٢) الرواية ص ٣٦٧  
 (٢٣) الرواية ص ٣٠٨  
 (٢٤) ورد الاسم بالكاف ( كلكاش ) في الرواية  
 فاستخدمنا عند الإشارة الى نص الرواية  
 (٢٥) جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، ص ٧٦  
 (٢٦)  
 C. G. Jung, The Archetypes and the collective  
 Unconscious New York, Pantheon Books 1959.  
 p. 5.  
 (٢٧)  
 N. Frye, Anatomy of Criticism, New  
 Jersey, Princeton University, Press, 3rd print-  
 ing, 1973 p. 365.  
 (٢٨) أحمد أمين ، الهدى والمهوية ، القاهرة ،  
 دار المعارف ، ١٩٥١ ، ص ٧٣٦  
 (٢٩) اجنس جولد-تسيهر ، العقيدة والثريمة في  
 الاسلام ، القاهرة ، دار الكتب الحديثة ، ص ٢١٦  
 (٣٠)  
 S. Langdon, Tammuz and Ishtar  
 Amonograph Upon Babylonian Religion and  
 Theology, Oxford, Clarendon Press, 1914,  
 p. 162-63.  
 (٣١) الرواية ص ١٧٤  
 (٣٢) الرواية ص ١٧٤  
 (٣٣) الرواية ص ١١ - ١٢  
 (٣٤) الرواية ص ٢٦٧

- (٣٥) جبرا ابراهيم جبرا ، يتابع الرؤيا ، المؤسسة  
 العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٦٧  
 (٣٦) جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، المؤسسة  
 العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الثانية ،  
 ١٩٧٩ ، ص ٧٥  
 (٣٧) استمرنا هذا المصطلح من د. تامر سمعان ،  
 اللغة العربية مناهجا ومناهجها ، الهيئة المصرية العامة  
 للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ١١٤ ، غير اننا نستخدمه  
 بمعنى اشدل كما سيوضح في المثال  
 (٣٨)  
 M. Riffaterre, le cliché dans la prose lit-  
 téraire, in Essais de stylistique structurale, Flam-  
 marion, Paris, p. 162.  
 Loc. cit. (٣٩)  
 (٤٠) الرواية ، ص ١٢  
 (٤١) نفس المرجع ،  
 (٤٢) الرواية ص ٣٦٣  
 (٤٣) الرواية ص ٣٢٠  
 (٤٤) انظر الامثال التي تبدأ بحرف « زى » في كتاب  
 الامثال الشعبية لأحمد تيمور ص ٢٣٤ الى ص ٢٦٥ .  
 (٤٥) الرواية ص ١٥  
 (٤٦) نفس المصدر  
 (٤٧) الرواية ص ٢٢٤  
 (٤٨) الرواية ص ٢٢٥  
 (٤٩) الرواية ص ٢١٠  
 (٥٠) الرواية ص ٢٥٨  
 (٥١) نفس المرجع



## فصل

### ● ● ● العدد القادم عن

#### دراسات نظرية وتطبيقية عن الناهج التالية :

- التحليل الاجتماعي
- البشوية
- التحليل النفسي للأدب
- الأسلوبية
- السيميولوجية
- منهج التفسير الميثولوجي

توظيف

# التراث العربي

## في شعرنا المعاصر

يمكن الرجوع ببداية علاقة الشاعر العربي المعاصر بموروثه الى مرحلة الاحياء ، فليست حركة الاحياء كما مثلها - شعريا - البارودي وجيله الا نوعا من العودة الى توثيق علاقة شعراء هذه المرحلة بتراثهم الاصيل في أعرق صوره واصفاها ، بعد أن مرت على هذه العلاقة حقبة طويلة من الزمن تعرضت فيها لكثير من الوهن والاضمحلال . بل لعله يمكن القول - بدون كبير تجوز - بأن علاقة الشاعر العربي بتراثه علاقة قديمة قدم الشعر العربي ذاته ، فهذه العلاقة وإن وهنت في بعض العصور ، أو تغيرت صورها وطبيعتها من عصر الى عصر فهي لم تنقطع أبدا ، حيث لم يكف الشاعر العربي في أي عصر من العصور عن استرفاد تراثه واستلهاه على أي نحو من أنحاء الاسترفاد والاستلهاه ولم يكف نقدنا العربي أيضا منذ القدم عصوره عن دراسة بعض صور هذه العلاقة في إطار أو آخر ... ونعت عناوين متعددة مثل « السرفات الأدبية » و « المعارضات » و « التشعير والتربيع والتخصيس » وغيرها ... وكل هذه نماذج لعلاقة الشاعر العربي بموروثه الشعري والأدبي عامة ، وهي كلها نماذج لحاكمة التراث والأخذ منه ، دون محاولة لتطويره أو تنميته ... حيث كان التراث في إطار هذه الصور من صور العلاقة هو النموذج المثالي الذي لا ينبغي للشاعر أن يتجاوز .



الوسائل تأثيراً عليه (١) . وقد شاعت في شعرنا المعاصر ظاهرة « توظيف التراث » بهذا المفهوم حتى لا تكاد نجد شاعراً من شعرائنا المعاصرين لم يلجأ الى توظيف معطيات التراث في شعره ، بحيث أصبح هذا التوظيف تكنيكاً أساسياً من تكتيكات بناء القصيدة العربية الحديثة .

## ● توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر

وقد تنوعت المصادر التراثية التي استرشد بها شعراؤنا معطيات وأدوات تمبير ، ما بين مصادر دينية ، ومصادر أدبية، ومصادر أسطورية تاريخية ومصادر صوفية وفلسفية ، ومصادر أسطورية وفولكلورية ، كما تنوعت المعطيات والعناصر التي استمدوها من كل مصدر من هذه المصادر ، ما بين شخصيات ، وأحداث ، ونصوص ، وقوالب فنية ومعجم شعري ، ومعطيات بلاغية وموسيقية . وتنوعت أخيراً أساليب وتكتيكات وصور توظيف كل معطى من هذه المعطيات ، الأمر الذي يجعل من هذه الظاهرة مجالاً خصباً لدراسات نقدية متعددة حيث لا يمكن لدراسة واحدة أن تحيط بأطراف الموضوع ومن ثم فإن هذه الدراسة ستكتفي برصد الظاهرة في خطوطها وملامحها العامة ، على أمل أن يعطى كل جانب من جوانبها دراسة مستقلة (٢) .

### توظيف الشخصية التراثية :

الشخصية هي أكثر معطيات التراث توظيفاً في شعرنا العربي المعاصر ، فقد صادف شعراؤنا في تراثهم - بمصادره المتعددة - كثيراً من الشخصيات التي عاشت يوماً ما تجربة شبيهة بتجاربهم ، وقد كان طبعياً - نتيجة احساسهم بالأطار التاريخي الذي يضم صوته كل منهم الى أصوات معاصريه وكل الأصوات التي سبقت - أن نجد الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوز معه ، والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه . وليس هذا إلا إيماناً منه - وتأكيداً من جهة أخرى - لوحدة التجربة الإنسانية (٣) . وقد بلغت بعض الشخصيات التراثية حداً من الذوب في شعرنا الحديث بحيث أصبحت تمثل ما يمكن أن نسميه « نموذجاً رمزياً تراثياً » ، ومن هذه الشخصيات مثلاً شخصية « الحلاج » من التراث الصوفي ، وشخصية « صلاح الدين الأيوبي » من التراث التاريخي ، وشخصية « المتنبي » من التراث الأدبي وشخصية « السندباد » من التراث الأسطوري والفولكلوري ، حيث شاعت هذه الشخصيات في نتاج شعرائنا المعاصرين بحيث يندر أن نجد شاعراً معاصراً لم يستخدم واحدة منها في قصيدة أو أكثر من قصائده .

ويمكن أن نتناول توظيف الشخصية التراثية في القصيدة الحديثة من خلال ثلاثة أطر :

- أولاً : من حيث نوعية الشخصية الموظفة وطبيعتها
- ثانياً : من حيث صورة توظيفها .

ولكن شعرنا الحديث عرف في ثلاثة العقود الأخيرة صورة من صور علاقة الشاعر بالتراث لم يسبق له أن عرفها في تاريخه الطويل ، وهذه الصورة هي ما يمكن أن نطلق عليه : توظيف التراث ، بمعنى استخدام معطياته استخداماً فنياً إيحائياً ، وتوظيفها رمزياً لحل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر ، بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معانيه الخاصة ، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية - معاصرة ، تعبر عن أشد حموم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصالته ، وبهذا تفقد عناصر التراث خيوطاً أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة ، وليست شيئاً مقحماً عليها أو مفروضاً عليها من الخارج . وفي هذا الإطار الجديد للعلاقة بين الشاعر والتراث تصبح هذه العلاقة أكثر ثراء وعمقا فهي علاقة قائمة على تبادل المطاه ، يأخذ الشاعر من تراثه ويصطليح ، يسترفده ويرفده ، وبهذا تغنى التجربة الشعرية المعاصرة والتراث كلاهما ، فإذا كان الشاعر المعاصر يسترفد تراثه أدوات وعناصر ومعطيات يوظفها لتحجيد رؤيته المعاصرة فإنه يثرى هذه العناصر التراثية بما يكتشفه فيها من دلالات إيحائية وبما يغير فيها من قدرات تمبيره متجددة ، بحيث ترند هذه العناصر أكثر غنى وحيوية وتجندا وقدرة على البقاء .

وقد احتدى الشاعر العربي المعاصر الى هذه الصورة من صور العلاقة بالتراث عبر بحثه الدائب عن أدوات ووسائل تمبيرية تنسج لاستيعاب أبعاد رؤيته المعاصرة بكل ما فيها من غنى وثقابة وتعميق وتستطيع أن تنقل هذه الرؤية الى وجدان المتلقي بكل حرارتها وطراحتها وصدقها . وقد وقع الشاعر في بحثه ذاك على منجم بكر ، غنى بالكثور التي لا يند لها عطاء .. ألا وهو التراث ، حيث وجد بين يديه تراثاً بالغ الفنى والتنوع ، متعدد المصادر والموارد ، ومن ثم فقد عكف على كنوز هذا التراث يستمد من مصادره المتنوعة أدوات وعناصر ومعطيات يسمح عنها غبار القرون ويغير فيها طاقات الإيحاء والتعبير الشجند وقد أدرك أن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ، ونوعا من المصوق بوجداناتها، لا للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة ، والشاعر حين يتوسل الى الوصول لوجدان أمته بتوظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل الى هذا الوجدان بأقوى

ولكن النوار لم يتورعوا عن قتلها حين خيل اليهم  
انها حادا عن الطريق :

ولكى اثار من اجل ابي ذر انا كنت على عثمان  
سيما من حصار

وكليلا يظلم القوم وينسوا ما ترددت بان اظلم  
راس ابن العوام

رغم علمي ان من يقتله يقضى جهنم

ويرصور الشاعر ثورية على واقده و حينما  
امتشق السيف ينأى سيفك الدوب الى الله تقدم ،  
اتقدم .. ولكن هذه الثورية ما تلبث ان تغتر ،  
ويبدأ هذا الفئور بلون من التردد في اتخاذ  
المواقف لا يتلام وما في الثورية من اقدام وعرامة  
.. ثم تأخذ الفجوة بين الخارجى وعمل - او بين  
الشاعر والقوى التى كان يدين لها بالولاء - في  
الاستماع ، بعد ان بدأت نتائج تقاعس هذه القوى  
تظهر فى الهزائم والانكسارات المتكررة ، والانهايار  
لكل الآمال الوضئنة التى كانت تخاليل أحلام  
الشاعر الخارجى وجيله بحيث أصبح يمارس لونا  
من التمديد الخانع لهذه القوى التى فقت ثوريتها :

وإذا الحلم الذى جاهدت حتى اصنعه

بين كفى تعظم

وخيل الروم تغزوني بدارى ، وعل قابح في  
الصومعة

وإذا فتيتنا بين المجالس

تركوا السيف ليفشوا حلقات الذكر والتسبيح  
حوه .

ويحاول الشاعر - عينا - ان يلفت نظر هذه  
القوى الى خطورة الوضع الذى تزدت اليه ، وأن  
يستنهض فيها ثورتها القديمة وتقامها ، ولكن هذه  
القوى تحاول ان تصمت صوته النائر الذى يفضح  
ترديها باللين والحيلة أولا ، ثم بالمنع بعد أن  
انخفضت الحيلة ، وينتهى الأمر بالشاعر الى أن يعلن  
تمرده على هذه القوى ، وانضمامه الى صفوف  
المخارجين عليها . ويجسد الشاعر الموقف فى أبيات  
قليلة عميقة الدلالة رحيبة الإيحاء :

حينما صحت بهم : لا تبدلوا بالعرب الحصار  
العروب ،

ليل لى : « ان لم تجد له تيمم »

للت : « مولاي .. تطلع نوحوم » . لم يتكلم

للت : « مولاي .. اما قلت لنا ان الجهاد .. »

قطع الحاجب بالسيف التناء

وعلى صامت لا يتكلم

حمل الحاجب صوتي في الله

وعلى صامت لا يتكلم

ولدا أعطيت سيلي لابن ملجم

### ثالثا : من حيث تكتيك توظيفها

١ - أما من حيث نوعية الشخصية وطبيعتها  
فإننا نجد الشخصيات التى وظفها شعراؤنا  
المعاصرون تتنوع ما بين الشخصيات الواقعية  
التي لها وجودها الحقيقى التراثى ، ككل شخصيات  
الأدباء ، والصوفية ، وكل الشخصيات ذات الوجود  
التاريخى ، والشخصيات النموذج التى لم توجد  
تاريخيا بأعيانها وإنما وجدت بصفات ، كشخصية  
« الخليفة » مثلا ، وشخصية « الخارجى » والشخصيات  
المخترة التى اخترعها خيال أديب ، كشخصية  
« أبى زيد السروجى » مثلا بطل مقامات الحريرى ،  
وإذا كنا سنتحدث بلون من التوسع عن الشخصيات  
الواقعية ، أثناء حديثنا عن صور توظيف الشخصية  
وتكتيكات هذا التوظيف ، فإننا نركز هنا على توظيف  
الشخصية النموذج ، والشخصية المخترة .

ففى قصيدة « خارجى قبل الأوان » (٤) للشاعر  
مسدوح عدوان يوظف الشاعر شخصية نموذجية هي  
شخصية الخارجى ، فى التعبير عن خروجه على  
بعض القوى السياسية التى كان يدين لها بالولاء  
من قبل ، بعد أن تنكرت هذه القوى للقيم الوطنية  
التي كانت تشد إليها الشاعر وجيله ...

وقد وفق الشاعر فى توظيفه لنموذج الخارجى  
للإيحاء بأبعاد رؤيته الخاصة ، فالخارجى هو  
ذلك النائر الذى أخلص الولاء لمل بن أبى طالب  
كرم الله وجهه ، وجارح تحت لونه كل القوى التى  
كانت تنازعه الحق فى الخلافة ، لا يدفعه الى موقفه  
هذا الا إيمانه بكل ما يمثله على من قيم ، حتى اذا  
ما مال على الى مسألة هذه القوى المناوئة له أحس  
الخارجى أن عليها تخلى عن القيم التى كانت تفرض  
عليه الولاء له ، ولهذا خرج على على وعلى أعدائه  
مما . والخارجى فى القصيدة رمز للشاعر وجيله  
الذى منح ولاءه المطلق لهذه القوى السياسية  
التي كانت تمثل فى وقت ما قيمة ثورية حقيقية فى  
وجودنا العربى ، ثم خاب أمل الشاعر وجيله فى  
هذه القوى بعد أن فترت ثورتها فخرجوا عليها ..  
ويرمز الشاعر فى القصيدة الى هذه القوى بشخصية  
على كرم الله وجهه .

يقول الشاعر فى مطلع القصيدة على لسان  
الخارجى :

أنا من جند على

فارس لم يرهب الموت ، ولم يعطل بمغمم

معه فى أحسد قاتلت وحى ، وبكى رددت

السيف عن صدر النبى

ويبالغ الشاعر فى تصوير ثورته وصرامته -  
فى وضع الحق فى نصابه مهما كان الضن نادحا  
موظفا فى ذلك موقف أصحاح على من الزبير  
ابن العوام رضى الله عنه حين خرج على على مع  
عائشة رضى الله عنها ، وكذلك موقف النوار من  
عثمان رضى الله عنه ، وكلاهما صحابى جليل



وعبد الرحمن بن ملجم هو الخارجي الذي قتل  
عليه كرم الله وجهه . (٥)

أما الشخصية المفترعة فمن النماذج الجيدة  
لتوظيفها قصيدة «أبو زيد السروجي» (٦) للشاعر  
عبد الوهاب البياتي التي اخترعها الحسري في  
مقاماته . وأبو زيد بطل مقامات الحريري نموذج  
للأديب الانتهازي الماكر الوصول ، الذي لا يتورع  
عن اللجوء إلى أدنا الوسائل وأحطها في سبيل  
الوصول إلى أهدافه وتحقيق مطامعه ، وهو مع  
ذلك يتمتع بصفات أدبية رائعة ، ولكنه يسخر كل  
طاقاته في سبيل تحقيق مطامعه ، مع لون من الظرف  
والذكاء . . . وقد وظف البياتي في قصيدته شخصية  
السروجي ليتفقد من خلالها كل أولئك الذين يبيمون  
ضمايرهم وكرامتهم في سبيل تحقيق أغراض مادية  
زائلة ، ويحالفون حتى مع الشيطان في سبيل  
تحقيق هذه الأغراض . ولذلك فإن الشاعر يركز  
على صفة «الانتهازية» في أبي زيد ويبرزها ، ويصور  
الرجل تصويراً يشما منفراً ليرمز به إلى أصحاب  
الكلمة المعاصرين الذين يسخرون كلمتهم لتوحيد  
الطغيان وتبرير الفساد ، الذين ولع البياتي في  
شعره بانتقادهم انتقاداً لاذعاً مرّاً ، ولذلك نجد  
أسلوبه هنا يحمل نبرة هجائية خشنة . . فأبو زيد  
في القصيدة .

كان يقنى . . كان شحاذاً بلا حياة

يجتر ما في كتب الأموات ، أو يسطو على الأحياء  
وهو أيضاً :

صنعته تقبيل أيدي الناس والفناء

وشتمهم لأنه حريه

يعرف من أين وأين تؤكل الاكتاف والألواء

وقد حاول الشاعر أن يكسب شخصية السروجي  
مدلولاً شمولياً بحيث تصبح رمزاً للانتهازي العميل  
في كل زمان وكل مكان ، الذي يجدد كل طامع  
ويبيع صوته لكل غاز ، ويرتبط اسمه بكل سقوط  
ويقنى في كل مأساة ، ولذلك فقد :

كان يقنى عندما اغار هولاكو على بغداد

واستسلمت طروداد

وعلفت في قلب مغرب وفي أبوابها الأعواد

وكانما خشي الشاعر ألا يدرك القارئ المدلول  
الرمزي لشخصية أبي زيد في القصيدة ، فحرص  
على أن ينص على أن الشخصية موفقة في القصيدة  
توظيفاً رمزياً وأن شخصية السروجي « من أبطال  
مقامات الحريري ، وهي شخصية نموذجية لكل  
الناس الذين على شاكلته في كل زمان ومكان » .

٢ - أما من حيث صور توظيف الشخصية فإن  
الشاعر قد يوظف الشخصية لتكون صورة جزئية  
- أو عنصراً في صورة - من الصور الشعرية في  
القصيدة ، وقد يوظفها لتكون معادلاً تصويرياً لبعد  
متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة

يستقطب في إطاره مجموعة من الصور الجزئية .  
وقد يوظفه إطاراً فنياً رمزياً عاماً لرؤيته برمتها ،  
وقد يوظفها أخيراً - ولعل هذه الصورة هي أرقى  
الصور وأنضجها - عنواناً رمزياً عاماً على مرحلة  
كاملة من مراحل تطوره الشعري ، كما فعل  
الشاعر خليل حاوي مثلاً مع شخصية « السندباد »  
التي وظفها في قصيدتين مطولتين يمثلان مرحلة  
كاملة من مراحل تطوره الشعري ، ربما كانت  
أنضج مراحل رحلته الشعرية كلها .

وهاتان القصيدتان هما « وجه السندباد »  
و« السندباد في رحلته الثامنة » اللتان تحتلان معظم  
صفحات ديوانه الثاني « الناي والريح » (٧) .  
وكان قد مهد لتوظيف شخصية السندباد في  
هاتين المقتصدتين بقصيدة أخرى في ديوانه الأول  
« نهر الرماد » اكتشف فيها علامع شخصية  
السندباد وإن لم يوظفها توظيفاً رمزياً مباشراً وهي  
قصيدة « البحار والدرويش » (٨) . وقد حاول  
أكثر من شاعر من شعرائنا المعاصرين أن يوظفوا  
بعض الشخصيات التراثية على هذا النحو من أنحاء  
التوظيف ، كما فعل السياب مثلاً في توظيفه  
لشخصية « أيوب » ، وكما فعل أدونيس في  
توظيفه لشخصية « مهيار » ، ولكن واحداً ممن  
حاولوا توظيف الشخصية للتراثية عنواناً رمزياً  
على مرحلة لم يبلغ ما بلغه الدكتور خليل حاوي  
في توظيفه لشخصية السندباد الذي يعد من أروع  
نماذج توظيف الشخصية في شعرنا المعاصر (٩) .

أما الصورة الأولى من صور توظيف الشخصية  
فربما كانت هذه الصور شأناً من الناحية  
الفنية ، فحين يوظف ممدوح عدوان مثلاً  
شخصية « عبد الرحمن بن ملجم » لتكون عنصراً  
من عناصر صورة جزئية - أو رمز جزئي - في  
قصيدة « خارجي قبل الأول » ، نجد أن دور  
الشخصية في الصورة لا يتجاوز كثيراً دور المفردة  
اللغوية العادية في أية صورة شعرية أو رمز  
شعري ، ولذلك فإن الشعراء حين يوظفون الشخصية  
كمعنصر في صورة أو رمز كثيراً ما يدعون هذا  
للمعنصر بمجموعة من العناصر التراثية تزيد من  
فعالية هذا المعنصر ورحابة إيحائه ، كما فعل  
ممدوح عدوان نفسه بالنسبة لشخصيات عثمان ،  
وأبي ذر والزبير بن العوام وعبد الرحمن بن ملجم ،  
وكلها شخصيات تراثية وظفها للشاعر عناصر في  
صور جزئية ، ولكنه دعم بعضها ببعض ، ودعمها  
كلها بوضفها في الإطار التراثي العام الأمر الذي  
عمق من فعالية وظيفتها في القصيدة .

أما توظيف الصورة معادلاً رمزياً - أو تصويرياً  
بشكل عام - لبعد من أبعاد رؤية الشاعر في  
القصيدة فإن الشخصية في إطار هذه الصورة  
من صور توظيف الشخصية التراثية تتأزر مع  
مجموعة من الأدوات التصويرية الأخرى - التي

في القدرة على تحقيق لون من التفاعل التكاملي بين الداليتين بحيث لا تطفئ إحداها على الأخرى، والشاعر المجيد هو الذي يلتقط الملامح والسمات الدالة في الشخصية التراثية المولفة، هذه الملامح والسمات التي تستطيع التراسل مع الأبعاد المعاصرة التي ينوطها الشاعر بها بحيث تستطيع حمل هذه الأبعاد والإيحاء بها بدون تصسف.

ولكن يحدث أحيانا أن يوظف الشاعر بعض الشخصيات التراثية التي لا تنهض ملامحها بحمل أبعاد رؤيته المعاصرة، ويتصسف في إسقاط أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح هذه الشخصية التي لا تستطيع التراسل مع ما يحاول الشاعر إسقاطه عليها من أبعاد، ونتيجة لذلك تبدو الملامح المعاصرة مقبحة على الشخصية التراثية ومفروضة عليها فرضا، وليست نابعة من قدرة الشخصية على الإيحاء الذاتي بهذه الملامح الفنية. ومن نماذج هذا التصسف ما صنعه أدونيس بشخصية «مهبارة» التي حاول أن يوظفها عنوانا رمزيا عاما على مرحلة من مراحل تطوره الشعري، وهي تلك المرحلة التي تعمس فيها لرفض الواقع الحضاري العربي، وجعل مهبارة عنوانا رمزيا عاما على هذا الرفض، وكتب ديوانا كاملا سماه «أغاني مهبارة الدمشقية»

ولكن أدونيس حاول أن يسقط على ملامح مهبارة دلالات وأبعاد معاصرة شديدة الخصوصية، وشديدة التقيد، وشديدة الغربة ولم تستطع ملامح مهبارة أن تتسع لهذه الدلالات الحديثة وتحملها وتتراسل معها فلم تتم بالتالي عملية التفاعل الرمزي المفروض بين الملامح التراثية واللامع المعاصرة لكي يؤدي الرمز التراثي وظيفته، وجاءت شخصية مهبارة في هذه المحاولة شديدة الغربة، فهو كما يصوره الشاعر في مقطع تترى بعنوان «مزمر»، قدم به القصيدة «فأوس الكلمات الغريبة» (١١): «يلال الحياة ولا يراه أحد، يصير الحياة زيدا ويفرض فيه، يحول الفد إلى طريدة ويمدو يائسا ورامحا. الخ» .. ويقول عنه في مقطع من مقاطع القصيدة:

مهبارة وجه خانة عاشقوه  
مهبارة أجراس بلا رنين  
مهبارة مكتوب على الوجوه  
أخنية تزودنا حلقة .. في طرق بيضاء متعبة  
مهبارة نالوس من التائهين  
في هذه الأرض الجبلية.

وهكذا يضئ الشاعر يسقط على ملامح مهبارة من أبعاد رؤيته الشعرية الخاصة الغريبة ما لا تتحملة هذه الملامح أو تستطيع الإيحاء به.

وفي إطار هذا التكنيك العام لتوليف الشخصية التراثية كرمز تعتمد التكنيكات الجزئية وتنوع، فقد يوظف الشخصية الواحدة أكثر من شاعر توطيفا رمزيا، وربما للإيحاء برؤية شعرية شديدة التقارب، ومع ذلك تظل لكل محاولة طابعها

غالبًا ما تكون بدورها شخصيات تراثية أو معطيات تراثية بشكل عام - على تجسيد الأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر بحيث تجسد كل شخصية بعدا من أبعاد هذه الرؤية - في قصيدته - رحلة في أعماق الكلمات (١٠) للشاعر فوزي العنتيل وظف الشاعر عدة شخصيات تراثية هي شخصيات خالد بن الوليد وعنترة العبيسي وأبي الطيب المتنبي، والحجاج بن يوسف، وسيف الدولة الحمداني، وناط بكل شخصية منها حمل بعدا من أبعاد رؤيته الشعرية التي تتألف من رحلته في أعماق التاريخ من خلال نظرة معاصرة تحاول أن تربط الماضي بالحاضر، وتقابل بين واقعهما الحال المتفسخ وماضيها المضيء الذي اقترنت فيه الأقوال بالأفعال - فالتكسبت الكلمات قيمتها ونصاعتها، بقول الشاعر مثلا موطئا شخصية عنترة لبيان قيمة الكلمات حين تقترب بالفصل الشجاع، ويدين بالتالي الأقوال الطنانة التي لا تقترب بالأفعال:

وانشقت حجب القليب عن العبيسي بجهر الرمح على  
الفلوات

فاهتز رمد الأثواب المنطلقات

- يا عنترة العبيسي (هتفت حزين النبرات)

كلماتك عانقها سيفك في عرس الدم

فتاللا نود حسامك في فجر الكلمات

ودعالك الموت فلم تعجب

حدثني كيف ملأت الموت، وما لونه؟

أثمدني، حتى تزهر في دوحى الجنة

أما الصورة الثالثة من صور توليف الشخصية - وهي توظيفها إطارا عاما للرؤية الشعرية - في القصيدة برمتها - فهي أكثر الصور الأربع شيوعا في شعرنا المعاصر، وقصيدتنا «خارجي قبل الألوان» و «أبو زيد السروجي» نموذجان من نماذج هذه الصورة.

٣ - أما عن تكتيكات توليف الشخصية التراثية في القصيدة الحديثة فإن التكنيك الشائع هو توظيفها كرمز، بمعنى إسقاط الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية على الملامح التراثية للشخصية، بحيث توحى هذه الملامح إيحاء رمزيا بأبعاد الرؤية المعاصرة، فسدوح عنوان مثلا في «خارجي قبل الألوان» إسقط ملامح تسرده الخاص على بعض القوى السياسية التي كان يدين لها من قبل بالولاء على ملامح شخصية «الخارجي» كما إسقط ملامح القوى التي خرج عليها كل شخصية على كرم الله وجهه، بحيث أصبح الخارججي في القصيدة رمزا للشاعر المتمرد كما أصبح كل رمزا لهذه القوى التي يمثلها الشاعر تسرده عليها.

وتتولد الدلالة الرمزية للشخصية في إطار هذا التكنيك من خلال التفاعل الفني الخلاق بين الدلالة التراثية - الحقيقية - للشخصية، والدلالة المعاصرة - المجازية - لها ويتفاوت الشعراء

لا يترك السجن ولا يطير

يومي . يستنشدني ، انشده عن سيله الشجاع

وسيله في غمده ياكله الفلم

وعنما يسقط جفناه الثقيلان وينكلي .

اسير مثل الخطي في ردهات القصر ..

نجد الشاعر يسقط الأبعاد المعاصرة مباشرة على الملامح التراثية التي برع في التقاطها بحيث تنزاسل تراسلا بارعا مع الأبعاد المعاصرة ، وتلك ناحية برع فيها أمل دنقل براعة كبيرة في كل تطبيقاته التراثية بحيث يقيم تكافؤا بارعا بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة للمعطيات التراثية التي يوظفها . ويتم التفاعل البارز بين الدالتين دونما تكلف لتشع المعطيات التراثية بإحساس بالغة الفنى والرحابة ، فالمتنبى هنا هو صاحب الكلمة المعاصر حين يضطر أن يكون بوقا أجيرا في جوقة سلطة ساقطة يشدها عن سيفها الشجاع - وهو في غمده ياكله الظلم - وهو يمارس بقوس الغيبوبة لا حيا فيها والنسا هربا من احساسه الاليم بالسقطة ، وقد نهضت الملامح التي وطفها الشاعر بصبه الإيحاء بكل هذه الدلالات دون أن تكف لحظة عن أن تكون ملامح تراثية أصيلة لشخصية المتنبى ، وتلك هي عبقرية الشاعر وتفرده .

أما البياتي فلا يسقط الأبعاد المعاصرة لرؤيته على الملامح المباشرة لشخصية المتنبى بحيث ترمز هذه الملامح لتلك الأبعاد ، وإنما هو يستوحى هذه الملامح في توليد مجسوة من الصور الشعرية التي توحى بنفس الدلالات التي أوحى بها أبيات أمل دنقل . يقول البياتي في قصيدته المطورة « موت المتنبى » (١٣) :

سفينة الضباب يا طفولتي تطفو على بحر من  
الدموع

تشيع في مرثها .. تجوع

ترني على رصيفهم ، تستعطف الخليفة الأبله ،  
تستجدي ، تهز بطنها ، ترقص فوق لهب  
الشموع



الخاص وطبعها الخاص ، فلو اخذنا مثلا شخصية كشخصية أبي الطيب المتنبى ، وهي من الشخصيات التي فتن شمرأنا بتوظيفها لثرائها الشديد بإمكانات الإيحاء والتعبير ، فسوف نجد عددا كبيرا من الشعراء قد رطفوا هذه الشخصية بكل صور التوظيف وتكتيكاته ، فمن الشعراء الذين وطفوا هذه الشخصية خليل الخوري في عدد من القصائد أطلق عليها عنوان « رسائل الى أبي الطيب » وأصدرها في ديوان خاص ، وأمل دنقل في قصيدة « من مذكرات المتنبى في مصر » والبياتي في قصيدته المطورة « موت المتنبى » والياس لحود في « ولادة للمتنبى » ومحيى الدين خريف في قصيدة « يوميات المتنبى في شعب بوان » ... وغيرهما وغيرها .. وكل هذه قصائد وطف فيها الشعراء شخصية المتنبى اطارا رمزيا عاما للرؤية الشعرية في القصيدة ، وإلى جوار هذه القصائد توجد عشرات القصائد الأخرى التي وطفت هذه الشخصية صورة أو عنصرا في صورة أو معادلا تصويريا ليمد من أبعاد الرؤية الشعرية ، وعلى الرغم من هذا ظل لكل محاولة من هذه المحاولات طبيعتها التميز ، ومع أن بعض هذه المحاولات قد اتفق في توظيف ملامح معينة من شخصية المتنبى كما اتفق أو كاد في الهدف الإيحائي الذي وطف له هذه الملامح ، فقد ظل لكل محاولة تفردا الفنى وخصوصيتها التمييزية .

فمن الملامح التي ولح شمرأنا بتوظيفها من شخصية المتنبى محتته في بلاط كافور ، وإحساسه بالنجم المبرر على سقوطه وبيمه ضميره وفنسه لكافور ، وتقنيه بأمجاده الزائفة . رغم اقتناعه بتفاهته وهوانه ، والبهمة المعاصر الذي ولح الشعراء بالرمز اليه بتوظيف هذا الملمح هو اداة صاحب الكلمة المعاصر حين يسخر كلمته لتسكون بوقا في جوقة سلطة باغية ، تميد طفياها ، وتختاق لها أمجادا وهمية ، وتردافع عن طفياها وسقوطها ونساجدا ، وادانة مثل هذه السلطة التي تضطر صاحب الكلمة الى مثل هذه السقطة وتصوير محتته النفسية والشعورية بينه وبين ضميره .

ومن الشعراء الذين وطفوا هذا الملمح للإيحاء بهذا البعد الشاعران أمل دنقل ، وعبد الوهاب البياتي ، فلنر كيف استطاع كل منهما أن يحتفظ لمحاولته بتفردا وتميزها . يقول أمل دنقل في قصيدته « من مذكرات المتنبى في مصر (١٤) :

أكره لون الطير في القنينة

لكنني أدمنتها استشفاءا

لأنني منذ أتيت هذه المدينة

وصرت في القصور بيفاء

عرفت فيها الدما

أمثل ساعة الفضي بين يدي كافور

ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره المأسور

انشأ بين هذه الشخصيات وبين الابداع المعاصرة علاقة مقابلة ليولد نوعاً من المصارعة التصويرية يدين فيها تقاعس الواقع العربي عن تلبية صرخات الاستغاثة العربية في فلسطين والجزائر - التي لم تكن قد تحررت يوم كتب الشاعر هذه القصيدة - والاكتفاء بعقد المؤتمرات ، وممارسة طقوس الحزن ، والشاعر يبدأ القصيدة بالمقابلة بين موقف المتصالح النائر العظيم من صرخة المرأة التي استنجدت به ، والموقف العربي المعاصر من صرخات الاستغاثة في فلسطين والجزائر :

#### الصوت الصارخ في عبورية

لم يذهب في البرية

صوت البندقي الثاني

شق الصعرا اليه .. لياه

حين دعت أخت مريية

« وامتعصماه »

لكن الصوت الصارخ في طبرية

لباه مؤثران

لكن الصوت الصارخ في وهران

لبته الأحران

ويستمر الشاعر في المقابلة بين الأطراف التراثية والابداع المعاصرة ، فيقابل بين موقف أبي تمام ودعوته الى القوة ، وتفضيله للسيف على الكتب ، السيف أصدق أبناء من الكتب ، وبين موقفنا المتخالف الذي استبدل القول بالقوة :

وأبو تمام الجيد حزين لا يترنم

قد قال لنا ما لم نفهم

والسيف الصادق في العهد طوبناه

ولكننا بالكتب المروية

#### توظيف الحدث التراثي :

أحيانا يوظف انشاعر حدثاً او مجموعة من الاحداث التراثية التي يحس بأن ثمة لونا من التراسل الشعوري بينها وبين رؤيته المعاصرة ، ومن ثم فانه يوظف هذا الحدث او الاحداث رموزاً للابحار بأبعاد هذه الرؤية .

وكثيراً ما يقتصر توظيف الحدث بتوظيف الشخصية لأن الحدث لا بد أن يقوم به شخص ما او مجموعة من الأشخاص ، ولكن الشاعر أحيانا يركز على الحدث في ذاته ويشكل بناءه الشعري من جزئيات هذا الحدث ، ويسقط أبعاد رؤيته على تفصيلات الحدث ومفرداته . وقد يختار الشاعر حدثاً واحداً عاماً متكامل ليحمله أسراراً عاماً لرؤيته يوظف تفصيلاته توطيلاً رمزياً للابحار بأبعاد رؤيته ، وقد يختار مجموعة من الاحداث الترابطية - على أي نحو من أنحاء الترابط - بحيث تتآزر على نقل الابداع المختلفة للرؤية الشعرية .

#### سفينتي شاذة القلوب لكنها - والبحر في انظارها - تعن للرجوع

فليس في الآيات شاعر يماقر الخسر استشفاء ، وإنما سفينتي تطفو على بحر من السمع والصورتان تنتهيان الى ملامح المتنبي باعتياريين مختلفين ، وتوجيان بنفس الدوحة - وسى واحساس المرير بمحنة السقوط - بأسلوبين مختلفين . ويستمر الشاعر بعد ذلك بنبرته الهجائية الحسنة يولد من ملمح الاحساس بمحنة السقوط في شخصية المتنبي مجموعة من الصور التي تدل على هذا الموقف بطرفي - السلطان والشاعر - وتعتبر عما عبر عنه أمل دنقل في آياته بمجموعة من التلميحات الرمزية المنتمة انتماء مباشراً الى الملامح التراثية للمتنبي من احساسه بأنه أصبح بيهاء في بلاط كافور ، ومن تفنيه بشجاعته وهو اعلم الخلق بجهنمه ، ومن حنينه الخفي للانتماء من اسار هذه المحنة . البياضي يعبر عن هذا كله بصورة هجائية عنيفة النبرة ، مولدة من موقف المتنبي في بلاط كافور ، فسيفينة الضباب - التي هي المعادل الشعري للمتنبي بدلالتيه انتمائه والرمزية - « تزني » وتستطفت الحليفة الالهة ، و « تستجدي » و « تهز بطنها » و « ترقص » وهي مع هذا كله « تعن للرجوع » .. للهرب من هذا الرصيف الذي اضطرت فيه الى ممارسة طقوس السقوط ، ان هذه الصور كلها تنتهي الى نفس المناخ الايحائي الذي تنتهي اليه آيات أمل دنقل ، ومع ذلك تفردت كل من المحاولتين بطبيعتها الخاصة واصالتها وتفردتها .

واذا كان توظيف الشخصية كرمز تراثي عن طريق اسقاط ابعاد الرؤية الشعرية على ملامحها هو التكنيك الشائع في توظيف الشخصيات التراثية في شعرنا المعاصر فان هناك الى جانبه تكنيك آخر أقل منه شيوعاً يحتفظ في اطاره للشخصية بلامعها التراثية ، ولا يسقط عليها الابداع المعاصرة لرؤية الشاعر وإنما ينشئ بالشاعر علاقات أخرى بين ابعاد رؤيته ولامع الشخصية التراثية الموقفة كملافة التقابل مثلاً بهدف توليد نوع من المفارقة التصويرية بين الدلالة التراثية للشخصية وبين الابداع المعاصرة ، كما فعل صلاح عبد الصبور مثلاً في قصيدته «أبو تمام» (١٤) التي ألقاها في مهرجان أبي تمام عام ١٩٦١ ، ووظف فيها ثلاث شخصيات تراثية هي شخصية «أبي تمام» وشخصية الحليفة العباسي « المعتصم » وشخصية المرأة العربية التي استنجدت بالمعتصم عندما أسرها الروم وأطلقت صبيحتها المشهورة « وامتعصماه » التي لبأها المعتصم فزحف الى عبورية التي أسمرت فيها المرأة بجيش ضخم ففتح عبورية وحرر المرأة ، وعبد الصبور في هذه القصيدة لم يسقط على هذه الشخصيات التراثية دلالات معاصرة بحيث تصبح هذه الشخصيات رموزاً على نحو ما رأينا في النماذج السابقة . للابداع المعاصرة لرؤيته في هذه القصيدة ، وإنما

## ولم اغادر في الفرائص صاحبي يضل الطلاب فليس من يطلبني سوى انا القديم

ولا ينسى الشاعر ان يوظف جزئية متابعه سراقه للرسول عليه السلام وصاحبه ، وسوخ اقدم فرسه في الرمال حين اوشك ان ينوكلهما ، وهو يوظف هذه الجزئية للايحاء بذلك الاحساس الدفين بالندم على قيامه بهذه المغامرة ، وحرصه على ان يخفق هذا الندم بحيث لا يعوق رحلته ، فلا شك ان الشاعر الذي نمت ذاته وترعرعت في ظل هذا الواقع الموبوء يحس بنوع من الارتباط بالاشعوري الحميم بهذا الواقع الذي يجد في الهرب منه ، وبذاته التي يجد في الخلاص منها ، ومن ثم فانه يشعر بلون من الندم الخفي على جده في القرار من هذا الواقع وهذه الذات ، وربما على قيامه بهذه المغامرة غير المضمونة العاقبة من الاساس ، ولكنه مصر على الخلاص من كل ما يعوق خلاصه من هذا الواقع ، وعلى كل ما يربطه به ، حتى ولو كان صورة من صور الندم على فراقه ، ومن ثم فانه يستغل جزئية متابعه سراقه للرسول وصاحبه ، وسوخ اقدم فرسه في الرمل في التعبير عن هذا البعد من ابعاد رؤيته :

سوخي اذن في الرمل سيقان الندم  
لا تتبعيني نحو مهجري ، نشدتك الجحيم

ولما كان خلاص الشاعر من ذاته الموبوء هو هدف رحلته وغايتها فان موت هذه الذات يصبح معادلا رمزيا لبلوغ الغاية التي ينشد ، وهي الواقع الوخى الناصع ، ومن ثم فان الموت بهذا المدلول يصبح معادلا للبعث الذي يمتزج في رؤيا الشاعر بالعيش في المدينة المنيرة :

ان عذاب رحلتي طهارتي  
والموت في الصحراء بعثي المقيم  
لو متم عشت ما اشاء في المدينة المنيرة

وقد تلاعب الشاعر تلاعبا بارعا بالدلالة المزدوجة « للمدينة المنيرة » : دلالتها التاريخية باعتبارها دار هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام ( المدينة المنورة ) ، ودلالتها اللغوية لاشتقاق وصفها من مادة النور ، ولهذا فان الشاعر يتائق عقب ذلك في تصوير مدى ما تفيض به هذه المدينة من وضاء وصفاء وطهارة واشراق :

مدينة الصحو الذي يزخر بالاضواء  
والشمس لا تفلق الظهيرة  
اواه يا مدينتي المنيرة  
مدينة الرؤى التي تشرب ضووا  
مدينة الرؤى التي تمج ضووا

وتنتهي القصيدة والشاعر لم يصل الى يقين في قدرته على الوصول الى غاية رحلته ، الى عالم اكثر وضاء وطهرا ، ومن ثم فان القصيدة تنتهي بهذا التساؤل الداهل الشاك :

متال النمط الاول ما صنعه صلاح عبد الصبور في قصيدته « الخروج » ( ١٥ ) التي وظف فيها حادث هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام من مكة الى المدينة توظيفاً رمزياً للايحاء برغبته العارمة في الهرب من واقعه الردي ، ومن اسرار المدينة الشريرة ، بل ومن ذاته الموبوءة التي تفسدت وترعرعت في اسرار هذه المدينة ، هذه الرغبة التي تلح على الشاعر كثيرا ، والتي عبر عنها في قصائد كثيرة بأساليب متعددة . وقد وظف الشاعر كل تفصيلات حدث الهجرة توظيفاً ذكياً ، حيث وظف « مكة » و « يثرب » ونوم على رضى الله عنه في فراش الرسول عليه الصلاة والسلام لیسلة الهجرة ليضلل طالبيه من كفار قريش ، وصحبة أبي بكر رضى الله عنه له في رحلة الهجرة ، واصرار الصديق على فداء الرسول بنفسه حين نزل الى الكفار قبله ليطمئن الى خلوه مما يمكن ان يؤدي الرسول عليه السلام من الوحوش او الهوام ، ثم متابعه سراقه بن مالك الرسول وصاحبه ، وسوخ اقدم فرسه في الرمال - وظف عبد الصبور كل هذه التفصيلات ليبر من خلالها عن ضيقه بواقعه الموبوء ، وتشوفه الى عالم اكثر وضاء وصفاء . وقد وظف مكة المكرمة - المدينة التي هاجر منها الرسول عليه السلام - لتكون معادلا رمزيا للواقع الموبوء الذي يجد الشاعر في القرار منه :

اخرج من مدينتي •• من موطنى القديم  
مطرحا القال عيشي الاليم  
فيها •• ونعت التوب قد حملت سرى

وبالمقابل تصبح يثرب ، المدينة المنورة ، مقابلا رمزيا للواقع الوخى الذي تهفو نفس الشاعر اليه ، ولكنه لكي يصل الى هذه المدينة لابد ان يظهر من ادران واقعه الفاسد ، وان يتخلص من ذاته الشريرة التي شبت في احضان هذا الواقع المرفوض ، واذن فان القضاء على هذه الذات يصبح هدفا من اهداف هذه الرحلة ، ووسيلة في الوقت ذاته للوصول الى الواقع المضي المنشود « المدينة المنيرة » ، ولكي يوحى الشاعر هذا البعد من ابعاد رؤيته فانه يوظف بعض تفصيلات حادث الهجرة توظيفاً حكسيا ليدل على تقيض دلالة التراثية ، فاذا كان الرسول عليه الصلاة والسلام قد اختار الصديق رضى الله عنه ليصحبه في رحلته ، واذا كان الصديق قد أمر على فداء الرسول بنفسه فان الشاعر لم يتخبر أحدا من اصحابه لكي يقديه بنفسه ، لان غايته الاولى من الرحلة هي قتل نفسه والخلاص منها . واذا كان على كرم الله وجهه قد نام في فراش الرسول ليلة الهجرة ليضلل طالبيه من الكفار فلا يشعر بخرجه فان الشاعر لم يترك في فراشه أحدا من اصحابه ليضلل طالبيه ، فليس هناك من يطارد سوى ذاته القديمة التي يجد في القرار منها :

لم اتخبر واحدا من الصحاب  
لكي يقديني بنفسه ، فكل ما اريد قتيل نفسي  
الثقيلة

نعيد الأصنام في مكة ، أو نلثم كب اللات في  
يوم الوليمة  
طارق لم يحرق السفن ، ولم يأت أبو بكر  
ولم توضع حليلة

في الأبيات يحاول الشاعر أن يعبر عن عقم  
الواقع العربي الحال وهوانه ، فيوظف مجموعته  
من الأحداث التراثية المختلفة ، كموقف ذي قار  
التي انتصر العرب فيها على الفرس ، ولخضوع  
العرب لكسرى ودفنهم الجزية له ، وكمبادتهم  
للأصنام وتبديلهم للآلات ، وكأحراق طارق بن زيادة  
لسنعه ، وكمجيء أبي بكر ، وكإرضاع حليلة  
للرسول عليه الصلاة والسلام ، وواضح أن بعض  
هذه الأحداث ينتهي إلى بعض عصور الازدهار  
العربي ، بينما ينتهي بعضها الآخر إلى الوجه  
الكأبي من التاريخ العربي ، ولهذا مزج الشاعر بين  
التوظيف الطردي والتوظيف العكسي ، فالأحداث  
التي تنتمي إلى الوجه الكأبي وظفها توظيفاً طردياً  
يتفق مع دلالتها التراثية ، أما الأحداث التي تنتهي  
إلى الوجه المشرق من تاريخنا فقد وظفها توظيفاً  
عكسياً ، لأن هدفه في النهاية الإيهام بهوان الواقع  
للمعاصر وعقده ومن ثم وظف طردياً - عن طريق  
الآليات - الأحداث التي تنتمي إلى الوجه الكأبي  
من تاريخنا ، كدفن الجزية لأنه شروان التي ضاعف  
الشاعر من فداحة دلالتها الإليمة بأن جعلها  
« من فرع مواشيتنا العقيمة » وليست من سعة ،  
وكمباداة الأصنام في مكة ، وكلم كب اللات .  
أما الأحداث التي تنتهي إلى الوجه المشرق من  
تاريخنا فقد وظفها الشاعر عكسياً - عن طريق  
النفي - مثل خوض معركة ذي قار ، وأحراق  
طارق لسنعه ، ومجيء أبي بكر ، وإرضاع حليلة  
للرسول عليه الصلاة والسلام .

وهكذا استطاع الشاعر عن طريق هذا التكنيك  
المزدوج أن يوحد إيماءات هذه الأحداث المتناضبة  
وأن يجعلها تتأزر على تصوير الفكرة التي  
يهدف إلى تصويرها وهي تفسخ الواقع العربي  
وهوانه وعقده .

### توظيف النص التراثي :

لعل استمارة النص التراثي من أقدم مسو  
علاقة الشاعر بصورته فقد عرف الشعر العربي منذ  
أقدم عصوره صوراً عديدة من تضييق الشعر  
أشعارهم تصوراً من أسلافهم ، وإن كان الشعراء  
القديماً لم يمارسوا أن يوظفوا هذه الصور توظيفاً  
فنياً لحمل دلالات غير دلالتها التراثية ، وقصاري  
ما كانوا يفعلونه بالنسبة لهذه النصوص أن  
يتصرفوا في صياغتها مع الاحتفاظ لها بمعناها  
التراثي الأساسي ، ومن هنا أطلق نقدنا العربي  
القديم على مثل هذه الصورة من صور علاقة  
الشاعر بتراثه اسم « السرقات الأدبية » ، وإن  
كانت نظرة نقادنا القديماً إلى هذه الظاهرة  
أكثر تسامحاً ورمة أفق مما قد يوحى به المصطلح  
الذي أطلقوه عليها .

هل أنت وهم وهم وهم تقطعت به السبل  
أم أنت حق ؟  
أم أنت حق ؟

لقد وظف الشاعر مفردات حادث الهجرة  
تفصيلاً بارعاً ، وحقق لونا من التأزر والتفاعل الفني  
المعيق بين هذه المفردات بحيث استطاعت أن  
تستوعب كل إيهام رؤيته المتعددة وتمكسها ، وقد  
رأينا كيف كان توظيفه لبعض هذه العناصر توظيفاً  
طردياً يتماشى مع دلالة التراثية كتوظيفه لمكة ،  
والمدينة ، وسوخ أقدام فرس قدامة في الرمل ،  
على حين كان توظيفه لبعضها الآخر عكسياً بمعنى  
أنه كان يوظفها في التعبير عن تقيض مدلولها  
التراثي ، كتوظيفه لصحبة أبي بكر للرسول  
عليه الصلاة والسلام وحرصه على أن يقديه بنفسه  
ولنوم على بيتاً إلى طالب كرم الله وجهه في فراش  
الرسول ليلة الهجرة .

وقد استخدم الشاعر تكنيكاً بارعاً في توظيف  
هذا الحدث الجليل بتفصيلاته ، يعد من أضعف  
تكنيكات توظيف المعطيات التراثية ، وهو ذلك  
التكنيك الذي يوظف فيه الشاعر المعطى التراثي  
دون أن يصرح به تصريحاً مباشراً وإنما يجعله  
كأنما « تحت سطح القصيدة » بحيث يظل للقصيدة  
مستويان : مستوى مباشر ، وهو التجربة  
الشخصية ، ومستوى آخر هو التجربة بعد أن  
تحولت إلى تجربة موضوعية عامة هي توثق الإنسان  
إلى التحرر والحياة في مدينة النور ( ١٦ ) كما  
يقول الشاعر نفسه في حديثه عن هذه التجربة  
التي وظف فيها تفاصيل هجرة الرسول الكريم  
في التعبير عن تجربته الخاصة .

وفي مثل هذه الصورة من صور توظيف التراث  
تظل المعطيات التراثية حاضرة في وجدان المتلقي  
كخلفية تراثية للتجربة المعاصرة ، خلفية  
تستدعيها القصيدة دون أن تصرح بها ، ويمكن  
للقارئ أن يقرأ مثل هذه القصيدة ويستمتع بها  
دون أن يظن إلى هذه الخلفية التراثية الكامنة  
تحت سطح القصيدة ، فإذا ما اكتشف هذا  
النوع التراثي السخي الكامن تحت السطح تفجرت  
في وجدانه معطيات القصيدة بدلالات جديدة  
لا حد لفناها وعصفتها وحابتها ، وتضاعفت متعة  
بالقصيدة نتيجة لهذا إلى غير حدود ( ١٧ ) .

أما النمط الثاني من أنماط توظيف الحدث  
التراثي ، وهو ذلك النمط المتمثل في توظيف  
مجموعة من الأحداث الجزئية المنفرقة التي تلتقي  
كلها على الإيهام برؤية واحدة متكاملة فمن نماذجها  
قول الشاعر يوسف الخطيب في قصيدة « مطالع  
جزائرية » ( ١٨ ) :

غير أنا لم نطش « ذي قار » لم نرجع إلى التساويع  
في ثوب الفجيرة

لم نزل ناتي أنو شروان بالجنسية من فرع  
مواشيتنا العقيمة

مال اذا دعوتكم الى الجهاد في سبيل الله  
لادتم بداعي الجبن ، واتخذتم الحياة سترا  
تظنون خلله وجوهكم

تبا لكم ..

يكاد دائما لكم ولا تدبرون

سيف الجود فوقكم وانتم على السهاط  
ناقمون

تنقض الاطراف من دياركم ولا تقاومون  
ولا ينام عنكم وانتم في غفلة ساهون

ويقرر الشاعر في تعليقه على هذا المقطع أن هذه الفقرات من خطبة الامام على موجودة بالنص في نهج البلاغة ، وليس لي الا فضل التقديم والتأخير في الكلمات لاقامة الوزن الشعري . ولكن الحقيقة أن تصرف الشاعر في نص الامام كان اكبر بكثير من مجرد التقديم والتأخير ، حيث حذف واضاف وحور في بعض العبارات ، فعبارات الامام التي اخذ عنها الشاعر تقول : «اف لكم، لقد ستمت عنايتكم ، ارضيتم بالحياة الدنيا من الآخرة عوضا ؟ وبالدل من العز خلفا ؟ اذا دعوتكم الى جهاد عدوكم دارت اعينكم كأنكم من الموت في غمرة ، ومن الدهول في سكرة .. لبس لعمرك الله سحر نار الحرب انتم ، تكادون ولا تكيون ، وتنقض اطرافكم فلا تمتصون، لا ينام عنكم وانتم في غفلة ساهون ، غلب والله المتخاذلون » (٢١) . وواضح مدى ما ادخله الشاعر على عبارات الخطبة من تفسير اكبر من مجرد التقديم والتأخير ، وان كانت عبارات الصيغة التي اوردها الشاعر في الأبيات تتردد بعضها ، وروحها في كثير من خطب الامام في نهج البلاغة ، والمهم على اية حال أن الشاعر استطاع أن يسقط رؤيته المعاصرة في استنفاذ حمة العرب المتقاعسة واستنهاض عزيمتهم الفائرة على عبارات النص دون أن يفير كثيرا في جوهره أو يفقده روحه وطابعه .

أما التكنيك الثاني من تكنيكات توظيف النص التراثي فيقتل على ادخال تحويل مقصود على النص يتحول به الى نقيض مدلوله التراثي بهدف توليد مفارقة تميرية يوظفها الشاعر لادالة وضع معاصر مناقض لمذلول النص التراثي وتكون وظيفة النص التراثي المحور هي تجسيد هذه المفارقة بين مدلوله التراثي ومدلوله المعاصر بعد التنوير . ومن هذا القبيل ما صنعه الشاعر محمد عز الدين المناصرة في قصيدته « المهقير الرمادي » (٢٢) ، حيث وطف فيها نصين تراثيين ارتباطا في التراث بمعاني العزيمة الحامسة على النار ، والاصرار الباتر على الكفاح في سبيل ادراكه ، وهذان النصان هما عبارة امرى القيس حين بلغه نبأ مقتل أبيه وهو عاكف على معاقرة الخمر « اليوم خمر وغدا امر » وقول ابن أخت تايمل شرا في قصيدته الطويلة في رثاء خاله بعد مقتله :

أما الشاعر المعاصر فقد أصبح يوظف النص توظيفا فنيا بحيث يصبح لبنة من بناء قصيدته الحديثة تحمل جزءا من مناهجها المعاصر ككل المعطيات التراثية التي لجأ الشاعر المعاصر الى توظيفها ، وقد استخدم الشاعر المعاصر ثلاث تكنيكات أساسية في توظيف النص التراثي في القصيدة الحديثة .

التكنيك الأول : أن يستخدم النص كما هو بتمام عبارته ، أو بتعديل طفيف في العبارة - بهدف إخضاع للوزن أن كان النص نثريا - ويسقط على النص ملامح رؤيته المعاصرة ، وذلك حين يحس بنوع من الاتحاد الكامل بين رؤيته والمدلول التراثي لهذا النص ، ومن هذا القبيل ما صنعه عبد الوهاب البياتي في مقطع « قال طرفة بن العبد » من قصيدته « الى الحجر » (١٩) حيث جعل المقطع كله عبارة عن اربعة ابيات من معلقة طرفة هي قوله :

وما زال تشرابي الغيور ولدتى  
ويصبي وانفاقي طريقي ومتلدى  
الى ان تحامتنى العشيرة كلها  
وافرقت افراد البعير المعبد

فان كنت لا تسطيع دفع منيتى  
فمضى ابادها بما ملكت يدى

كريم يروى نفسه في حياته  
ستعلم ان متسا غدا اينما الصدى

نقد توحيد الشاعر تماما بمضمون أبيات طرفة بما تدل عليه من رغبة عارمة في ممارسة الحياة بكل ملذاتها ، وخوض مغامرتها بجسارة وعدم ميالة بالمواعظ ، والتمرد على المواضعات السائدة مهما كان ثمن ذلك من التبدد والتشريد ، وهكذا كان الشاعر في معظم فقرات حياته حيث تحامته العشيرة كلها وافرقت افراد البعير المعبد وعاش في حالة نفى شبه دائم ، وإن كان يقينه بأنفسه الفائز في هذه المقامرة لم يزياله لحظة . وهكذا وطف الشاعر نص طرفة بتمامه دون أى تحويل ، واسقط عليه ملامح تجربته المعاصرة شديدة الخصوصية .

وقد يضطر الشاعر حين يعمد الى توظيف نص نثري كما هو الى اللجوء الى لون من التقسيم والتأخير في عبارات النص ليستقيم له الوزن ، كما فعل الشاعر أحمد عنتر مصطفى في مقطع وفقرات باقية من خطبة لأمر المؤمنين على بن أبى طالب يستنفر أهل الكوفة للحرب « من قصيدة » قراءة حرة من كتاب حوار مع شهيد استيقظ مبكرا (٢٠) حيث وطف الشاعر نصا من احدى خطب الامام على كرم الله وجهه واسقط عليه دلالات معاصرة تتمثل في ادانة تقاعس الأمة العربية عن الجهاد في سبيل تحرير أرضها ودفع الجور الواقع عليها وهو موقف ولح شعراؤنا المعاصرون بالانحياز عليه كثيرا واستغلال معطيات التراث المختلفة في رفضهم له وادانتهم . يقول الشاعر في المقطع :

والنماعة ، وقد نجح الشاعر في أن يدعم وطيفه النص هنا بأن جعل الإشارة إليه في سبيل توظيفه شعري يتجه كله الى تكتيف هذا الإيهام .  
أما أمل دنقل فقد وطف نص معاوية لهدف إيحائي قريب من الهدف الذي وطف يوسف الخطيب النص له . وإن كان أمل دنقل لم يكتف بادانة سياسة التضييل والخداع ، وإنما أعلن الثورة والتمرد عليها ، وعلى كل محاولة لتزييف الحقيقة للشعوب واستغلالها وكبت حرياتنا ، يقول الشاعر في القطع الذي يحمل عنوان « بيسان » من قصيدة « الموت في الفراش » (٢٥) :

أيها السادة لم يبق انتظار  
لقد منمنا جزية الصمت لمملوك وعبد  
ولعلنا شعرة الوال ابن هند  
ليس ما نضره الآن سوى الرحلة من عظمي الى عظمي  
ومن عاد لماد

والنبرة الثائرة المتمردة في المقطع تطالنا منذ عنوانه النثري « بيسان » ثم من بقية الصور في الأبيات : التعبير عن رفض الصمت المقروض بالامتناع عن دفع جزية الصمت للمالك والمعيد ، واستخدام الفعل الباتر « قطع » في التعبير عن رفض هذه السياسة الضللة التي ترمز إليها شعرة معاوية ، وفي الكناية عن معاوية ب« ابن هند » تحقيرا له ، وهند هي أمه هند بنت عتبة آكلة الأكياد ، فالشاعر هنا مهتم بالتعبير عن رفض هذه السياسة ، بينما اهتم يوسف الخطيب بتصوير هذه السياسة في ذاتها لادانتها فهناك « أبو يزيد » في دمشق يمد شعرة الوضيعة للطعام .. يعود يسحبها « انها اقرب ما تكون الى الادانة الاخلاقية » لمثل هذه السياسة ، ومن ثم استعمل الوصفين « الوضيعة » و « الطعام » لوصف الشجرة ، والجواهر التي تقبلها وتتعامل معها . أما هنا فـ « قطع » في أسلوب موجز باتر - لهذه للشجرة ، ووصفه لمعاوية بأنه وال وليس خليفة كل هذا يكتف نبذة التمرد والثورة في الأبيات .. وهكذا تنوع إيهام النص في النموذجين رغم تقارب السياق الشعوري في النموذجين .



فورا النار مني ابن اخ  
مصعب ، عقدته ما تحل

ونحن نعرف كيف ارتبطت عبارة امرئ القيس بسميه الدائب الذي استغرق حياته كلها وراء آثار أبيه حتى أدركه ، وندرك مدى ما يتأجج في بيت الشاعر الآخر من اصرار عارم ، ولذلك ارتبط النصان في التراث بهذه المأني . أما الشاعر المعاصر فقد حور في النصين ليخرج بهما الى تقريظ مدلولهما التراثي ، بهدف توليد مفارقة تعبيرية يدين من خلالها تقاعس العرب عن ادراك آثارهم والسعي وراءه ، يقول :

واقول : « اليوم خمر ، وغدا .. » يا غرباء  
استكثروا يا غرباء  
« فورا النار منا » خطبة  
وورا النار منا حكما

وهكذا استطاع الشاعر بهذا التحوير أن يبرز المفارقة الاليمية بين هذين الموقفين التراثيين في طلب النار ، وبين موقف طلاب النار المعاصر (المعاصرين ، حيث تحولت العزيمة الباترة في عبارة امرئ القيس والوعيد الرهيب في بيت اشاعر الى لون من الجمجمة والخطب الجوفاء التي لاتدرك ثارا ، والحكمة العاجزة الكسبية ) (٢٦)

أما التكنيك الثالث والآخر من تكتيكات توظيف النص التراثي فيتمثل في استيعاب النص والإشارة اليه دون التصريح به ، وفي إطار هذا التكنيك يمكن للشاعر أن يتصرف في النص التراثي بحيث تعتمد إمكاناته الإيحائية من شاعر الى آخر ، ولننظر كيف استطاع ثلاثة شعراء معاصرين أن يوظفوا نصا تراثيا عن طريق هذا التكنيك لآداء وظائف إيحائية مختلفة ... والنص هو عبارة معاوية المشهورة « لو كان بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت ، لأنهم إن شملوا أرخيت وإن أرخوا شددت » .. والشعراء الذين وطفوا هذه العبارة عن طريق استيعابها والإشارة إليها دون التصريح بها هم يوسف الخطيب ، وأمل دنقل ، وأدونيس . يقول يوسف الخطيب في قصيدته « دمشق والزمن الردي » (٢٧) :

ربما مات الزرع ، طلع الفوطتين على مهب الريح ،  
رجع خياشم الطاعون ، وجه الشمس مرقعة راية  
صفراء تبحر في ظلام الصباح ، من ذاك الشقي على  
الهجرة ؟ أم أبو ذو ؟ ويفتون الخليفة في الجواز  
شوارد الفتوى ، وذلك أبو يزيد في دمشق يمد  
شعرته الوضيعة للطعام ، يعود يسحبها ، ويشرد  
في الصعالي الأنياء ، وللتعالب من دمشق الحفن ،  
لاحقضي دهاة الأرض .. الخ »

والشاعر يوظف نص معاوية هنا ليدين من خلاله سياسات بعض الحكام القائمة على تضليل الشعوب والتفريغ بهم ، ويدين في نفس الوقت الشعوب التي تقبل مثل هذه السياسات وتسبح لحكامها أن يتصرفوا في مصائرهم فيشرذوا الأنياء في الصحارى ويفتحوا أحضان المواسم للشعالب



أما أدونيس فقد وظف نص معاوية للإيهام بدلالة مختلفة تماما عن الدلالة التي وظف يوسف الخطيب وأمل دنقل النص للإيهام بها ، فهو يوظف النص للإيهام بالقدرة الخارقة على مجابهة أعنى الظروف واتساعها ، وتذليلها والسيطرة عليها فالشعرة تكس سياسة معاوية الحكيمية ، التي تستطيع قراءة الرياح ، وتشبيد الملك على تفجر البركان وزفير الأمواج وتيه الزمن بين الأعصار والرياح . يقول أدونيس في مقطع «مراة لمعاوية» من قصيدة «مرايا للممثل المستور» (٢٦) :

**شعرة تقرا الرياح وتبين ملكها في تفجر البركان  
في زفير الأمواج والزمن الهائم بين الأعصار والرياح**  
وهكذا يسر هذا التكنيك للشعراء الثلاثة أن يوظفوا النص الواحد لاداء مجموعة من الوظائف الإيحائية المختلفة وفق مقتضيات السياق الشعوري والنفس الذي وظف كل منهم النص في إطاره .

يقي أن نشير إلى أنه توجد في نتاجنا الشعري الحديث بعض صور استخدام النص التراثي بشكل أقرب ما يكون إلى «التضمين» ، حيث يحمل النص في القصيدة دلالة التراثية لا يتعداها . ولا شك أن استخدام النص على هذا النحو لا ينتمى إلى ظاهرة توظيف التراث بالمعنى الفني .

#### توظيف المعجم التراثي :

من المعطيات التراثية التي لجأ شعراؤنا إلى توظيفها «المعجم التراثي» ، فقد وظفوا أنماطا من هذا المعجم بهدف إثارة الجو الشعوري والنفس الذي ارتبط به ، فحين ترغب شاعرة كنانك الملائكة في استشارة فطرة الاعتزاز بكل ما هو عربي ، وبعث العنقوان العربي وأيقاظ الكبرياء العربية تلجأ إلى توظيف معجم القصيدة الجاهلية بكل ما ارتبط بمفردات هذا المعجم من اعتزاز برموز الطبيعة العربية إلى حد التقديس فتقول في قصيدتها «أغنية للأطلال العربية» (٢٧) :

**من الجزع ، من قلب سقط اللوى  
وودى القفار ، وبرقة نهمد  
ومن دبح نغم غلته الرياح  
وأقفر من أهله ، وتبدد  
ومن طلل في الجزيرة القسوى  
وما زال منبع عطر ومسجد  
تعالى متفالت مافي عريق  
يعيش الغلود بجفن مسهد**

نجد الشاعرة في هذا المقطع - الذي يمثل النضبة الأساسية في القصيدة كلها وبقية المقاطع بمثابة تنويعات شعورية عليه - توظيف معجم القصيدة الجاهلية توظيفا ، بارعا ، بل إنها توظف هذا المعجم منذ مطلع القصيدة ذاته «أغنية للأطلال العربية» ثم تتوالى عبر أبيات المقطع مفردات

معجم القصيدة الجاهلية بما تشيحه من جو الاعتزاز بالانتماء العربي ، والولاء برموز الطبيعة العربية ، فالجزع ، وسقط اللوى وودى القفار وبرقة نهمد ، وربع نغم غلته الرياح ، وأقفر من أهله ، والطلل الذي أقوى في الجزيرة . كل هذه مفردات أصيلة في معجم القصيدة الجاهلية ، الشاعرة توظف هذا المعجم لتستثير أولا في وجدان المتلقي مشاعر الاعتزاز بالانتماء العربي ، وتقديس الرموز العربية التي تمثلها مفردات هذا المعجم ، ثم لتستثير ثانيا في وجدان هذا المتلقي ما ارتبط بهذا المعجم من قيم الأباء والنجدة والعنفوان ورفض الضيم والهوان ثم لتستنهض من وراء هذا كله عزيمة الإنسان العربي لجدته هذه المعالم التي (ملا مستها قديما سوى قبلات الديم» بعد أن دنستها الأقدام الغربية ووقفت بها الشاعرة حزينة تتساءل «أين الهوداج؟ أين الحداة؟ وأين الخيم؟ ولكن هذه الديار تستعجم» وتفرق في صمتها لا تريب» ، وحين تستعجم الشاعرة الديار لا يرد عليها إلا السكون الرهيب ، إذن :

**مسارح آواهما دنستها**

**حصى الوالد الأجنى المريب  
وأرض نزار وبكر ووائل  
خطوا على تربها تل أيب**

ونلاحظ أن الديم ، والهوداج والجداء والخيم ومسارح الآرام ، ونزار وبكر ووائل كلها بدورها أيضا مفردات أصيلة من معجم القصيدة الجاهلية ارتبطت دائما بمعاني العزة والنجدة والكبرياء وكيف انتهى بها الأمر إلى أن تدنسها أقدام الغاصبين الأجانب .

إن القصيدة وقفة عصرية على الأطلال، ولكن الأطلال هنا ليست أطلال الديار ، وإنما هي أطلال العزة العربية السليبية ، وقد وظفت الشاعرة مفردات معجم القصيدة الجاهلية ببراعة كبيرة للإيهام بهذا المعنى ، ولإثارة مشاعر الاعتزاز بالرموز العربية ، واستنهاض العزيمة العربية لرد الكبرياء السليبي إلى هذه الرموز .

ومن أنماط المعجم التراثي التي ولح شعراؤنا المعاصرون بتوظيفها في قصائدهم «المعجم الصوفي» للتعبير عن مفاهيمهم الشعرية التي يرون أن ثمة ارتباطا كبيرا بين طبيعتها وطبيعة التجربة الصوفية ، فالشاعر يستغرق في تجربته الشعرية استغراق الصوفي في تجربته الصوفية ، ولذلك فإن شعراؤنا كثيرا ما يستخدمون مفردات المعجم الصوفي لتصوير أبعاد مفاهيمهم الشعرية . ومن الشعراء الذين نقشوا في شعرهم استخدام المعجم الصوفي «أدونيس» ، «صلاح عبد الصبور» ، وغيرهما من الشعراء ، ويندر أن نجد شاعرا من من شعرائنا المعاصرين لم يقابل بين مفاهيمه مع الشعر وتجربة الصوفي في الوصول إلى الله ، ولم يستخدم بالتالي مفردات المعجم الصوفي في نقل

### هذا عصر اللحن

من يجرؤ أن ينصب نعتا مقطوعا لطالب العالم  
ويقول في «مسألة رقم ٢» :

حضور مبتدأ

تجاوز اكساون ٠٠ مبتدأ

مسألة انصاونا ٠٠ مبتدأ

وكلها تبحث عن خبر

ولعل آثار التكلف واضحة في المحاولة لا تحتاج  
إلى بيان .

### توظيف القالب التراثي :

من بين المخططات التراثية التي لجأ شعراؤنا  
للمعاورون إلى توظيفها بعض القوالب الفنية التراثية  
التي انقرض معظمها من أدبنا العربي كقالب «المقامة»  
و « القصيدة على لسان الحيوان والطير » و « الحكاية  
الشعبية » و « التوقييع » . وكل هذه قوالب أدبية  
عرفها أدبنا العربي في بعض عصوره وقد انقرضت  
أو كانت في العصر الحديث ولكن شاعرنا المعاصر  
عاد يحيي هذه القوالب ويوظفها توظيفاً فنياً جديداً  
على الرغم من أن هذه القوالب في جيلنا كانت في  
الأصل قوالب لثرية .

### المقامة :

حاول بعض الشعراء توظيف قالب « المقامة »  
كأطراف في لروايتهم المعاصرة . ومن النماذج الناجحة  
في هذا المجال قصيدة «مقامة إلى بديع الزمان» (٢٠)  
لشاعر معين بسيسو ، التي يدين فيها المتنبي  
والمستشارين المنافقين الذين يتسلقون السلطة  
ويصدرون لها من الفتاوى ما يتفق مع نزواتها  
ويبررون لها سقطاتها وأخطاها . . . وقد وظف  
الشاعر مخططات قالب المقامة توظيفاً بارعاً في أدائه  
هذا الصنف من البشر ، وإدانة السلطان الذي  
يسمح لهم بالتكالب على بلاطه كالهوام . . . وهو  
يبدأ القصيدة بسلسلة من الرواة عميقة الإيحاء  
بفساد هذا الجو الذي تدور فيه الأحداث وعفته . .  
يقول :

حدثني وراق في الكوفة عن غمار في البصرة

عن قاضي في بغداد

عن سائس خيل السلطان

عن جارية ، عن أحد الضيفان

وبعد أن يذكر الراوي هذا السند المصيدق  
الدلالة يبدأ في ذكر الحكاية ، وملخصها أن  
السلطان سأل من في مجلسه ذات يوم عن « من  
بقي خلف الباب من الفقهاء من الفراع » . ولتأمل  
مرة أخرى براعة لغة الشاعر في تحقير هذا  
الصنف من الناس التي يقبل أن يجعل من نفسه  
مفتي خلال لنزوات السلطان ، أن يحمل هؤلاء ليس  
مجلس السلطان وإنما هم « خلف الباب » وهم  
لا ينتظرون وإنما « يقعون » كما تسمى الكلاب .  
وبعدد له الحاضرون أسماء من الباب من الفتنة  
وتكون الأسماء بدورها عميقة الدلالة :

ملاحم مضارته الشعرية ، ومن النماذج الجيدة  
لتوظيف المعجم الصوفي قصيدة « مقامة تجليات  
السفر والمجيء » إلى حضرة المصطفى ، للشاعر محمد  
أبو دومة وهو واحد من شعرائنا الشباب الذين  
يمارسون عملية توظيف التراث في نتاجهم  
الشعري بشغف واع - وهذه القصيدة  
واحدة من أربع قصائد أطلق عليها اسم « مقامات  
الرحيل في مقل الغربة الجاحظية » وأعطى لكل  
قصيدة منها عنواناً خاصاً ، وقصيدة « مقامة تجليات  
السفر والمجيء » إلى حضرة المصطفى (٢٨) قسمها  
الشاعر إلى عدة مقاطع أعطى كل مقطع منها عنواناً  
مستعداً من المعجم الصوفي ، فالمقطع الأول عنوانه  
« الحال » ، والثاني عنوانه « الصحو الأول » ، والثالث  
عنوانه « الصحو الثاني » ، والرابع عنوانه  
« الصحو الثالث » ، والخامس عنوانه « عمود إلى  
الحال » وهذه العناوين كلها مستمدة كما هو  
واضح - مثل عنوان القصيدة ذاتها - من المعجم  
الصوفي .

ويبدأ المقطع الأول « الحال » ، على النحو التالي :

غارق في المشق ، منجذب لمجوى بغيض  
القلب ، منسلب بعد العين ، مولوق بهيب جلالة  
الاشراق ، منسلخ عن المصوس والملموس ، أطلق  
فوق دائرة السلوك أذوب ، لا أدري حدود الهدى  
حتى يوجع الإيقاف تكويني فيبدأ من جديد مدجج  
التقريب ، أصبح مثلاً أصيبت مبتلياً بهصد  
الوجد ، محترقاً بلذته إلى حد التبخر ، أه من هول  
الصباية ( يا من كابد الأشواق ) ٠٠ الفخ

لفردات المعجم الصوفي هي سدى هذا المقطع  
ولحنه ، وقد أضفى استخدام هذا المعجم جواً  
صوفياً على القصيدة شديد الصفاء والشفافية يكاد  
يجعل من هذا المصطفى الذي يتفنى به الشاعر  
معنى تجريدياً شفافاً مجرداً عن كل تجسد مادي ،  
وإن كان الشاعر قد ركز على تأثير هذا الحب  
ذاته أكثر من تركيزه على بيان طبيعة المصطفى ، وقد  
استطاع أن يتسامى بهذا الحب إلى درجة الحب  
الإلهي عن طريق توظيفه للمعجم الصوفي .

وقد حاول بعض شعرائنا توظيف المعجم النحوي  
ولكن محاولتهم لم تلق نجاحاً يذكر لأنها كانت  
أقرب إلى أن تكون مفامرة شكلية خالصة منها إلى  
أن تكون محاولة جادة لتوظيف معطى تراثي لنقل  
مضمون معاصر ، وكان منيهم شبيباً صنيح  
بعض شعراء العصر العباسي عندما حاولوا أن يزنوا  
أشعارهم ببعض مصطلحات العلوم . ومن هذا  
القبيل ما صنعه الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد  
في قصيدة له بعنوان « مسائل في الأعراب » (٢٩)  
والقصيدة تتألف من أربع مسائل حاول الشاعر  
فيها أن يضح المصطلح النحوي لمثل مضمون  
معاصر ، فيقول في « مسألة رقم ١ » :

مولانا ٠٠ في بابك عبدك واواه النطاح

وهناك عبدك غلظي بن غراب

والشيخ الوافي بالله بن مضيق

صاحب الف طريق وطريق

تسلكه الزنديقة والزندق

ويقع اختيار السلطان على واواه النطاح ، في  
« انزلق الشيخ من الباب وبرك أمام المصلين »  
ويسأله السلطان في الأمر الذي أحزبه وهو انه  
كان قد اتسم لاحدى جواريه ان يبني بيتا عندها  
ولكن ضلت قدمه وأصبح ليجد نفسه متمددا في  
ذنبه في حجرة احد الخلفاء . وتكون فتوى واواه  
بان ليس على مولانا السلطان جناح ، لأن القسمة  
غلبت والمبرة بالنية لا أين تسير القدمان ، وأن  
الذنب على الجارية لانها لو كانت وضعت على باب  
مخدها مصباحا ما ضلت قدما السلطان ، ويختم  
واواه فتواه بالعبارة الماثورة في ختام كل فتوى  
« والله أعلم » ولكن بعد أن يحورها - او يحورها  
الشاعر على لسانه - تصيح « والله تعالى أعلم  
والسلطان وخازن بيت المال » .

وهكذا استطاع الشاعر ان يوظف قالب المقامة  
بكل معطياته للايحاء بفكرة ليس هناك ما هو اقدر  
على الايحاء بها من هذا القالب التراثي المجهور .  
وقد رأينا منذ قليل كيف وظف شاعر آخر  
- وهو الشاعر محمد أبو دومة - قالب المقامة  
بطريقة أخرى في أربع قصائد تحمل عنوان  
« مقامات الرحيل في مقل الغربة الجاحظية » .

#### القصة على لسان الحيوان والطير :

وهذا قالب أدبي عرفه ادبنا العربي - نشره  
وشعره - منذ ترجم ابن المقفع كتاب « كلیفة دمنة »  
عن الفارسية ، وظل من القوالب الشائعة في  
الشعر حتى عهد قريب ، وقد انقرض هذا القالب  
او كاد بعد موت شوقي ، ولكن بعض شعرائنا  
المعاصرين حاولوا توظيفه رمزيا لا لتجسيد حكما  
عامة او موعظة اخلاقية او اجتماعية كما كانت  
وظيفة هذا القالب لدى من استخدموه منذ ابن المقفع  
حتى شوقي ، وانما للتعبير الفني عن رؤية شعرية  
خاصة وعصرية ، وإن كان أغلب هذه المحاولات  
ما زال يحمل بصمات من طيبة استعماله  
التقليدي في تشخيص الحكمة او الموعظة .

ومن النماذج التي استخدمت هذا القالب قصيدة  
« الثعبان وهياكل الرماة » (٣١) للشاعر حبيب  
صاقي ، والشاعر يبر في هذه القصيدة - في  
قالب قصة على لسان الحيوان والطير - عن فجيعة  
في المؤسسات السياسية العربية التي كانت تقل  
بقوتها وسطورتها قبل نكسة ١٩٦٧ . فلما تعرضت  
للاختبار الاليم في ١٩٦٧ تكشف عن هياكل  
منهارة من الرماة . والرموز في هذه القصيدة على  
قدر واضح من السذاجة والسطحية تقترب  
بالقصيدة كثيرا من طيبة تشخيص العكسة او

الموعظة في موزون النصة على لسان الحيوان والطير  
فالثعبان في القصيدة يرمز بالطبع الى العدو .  
وهياكل الرماة هي المؤسسات التي عرت النكسة  
حقيقتها ، كما رمز الى ضحايا النكسة بافراح  
الحمام ٠٠٠ وإن كان الشاعر فيما وراء سذاجة  
الرموز قد نجح في أن يدعم بناء القصيدة بجموعة  
من الصور الشعرية الموحية استطاعت أن تستر  
بعض ما في رموزها من سذاجة ، فالثعبان في  
القصيدة يفزو حديقة الاطفال ويقتل الصفور في  
سريره ، ثم يفزو حديقة الحمام ويلتهم الافراخ في  
اعشاشها من قبل أن تنام ، وهذا الثعبان :

حين غزا الحديقة الملتفة الانصان

على دوالي الوهم والزنايق الزجاج

وبج الصفور والحمام الصغار

.....

لم يجد الأبواب ، لم يعثر على سياج

تجاوزت الأبراج من عليائها ٠٠ تجاوزت الأبراج

وانكشف الستار عن هياكل الرماة

عن كاهن من خزف ، وسادن من قار

وهكذا استطاعت الصور الشعرية أن تنتشل  
القصيدة من وحدة السطحية والمباشرة التي كادت  
سذاجة رموز النصة على لسان الحيوان فيها  
تتحد بها إليها .

#### الحكاية الشعبية :

وهذا قالب آخر شاع في تراثنا الفولكلوري  
وخاصة في « الف ليلة وليلة » ثم في التراث  
الفولكلوري الشفاهي . ومحاولات توظيف قالب  
الحكاية الشعبية في شعرنا الحديث كثيرة متنوعة  
ومن نماذجها للتناجاة قصيدة لنزار قباني بعنوان  
« امجد للضفائر الطويلة » (٣٢) وظف فيها  
قالب الحكاية الشعبية توظيفا ناجحا ليبر عن خلود  
الشعر والجسمال في مواجهة عسف السلطة  
الباغية ، وقد حرص الشاعر على توظيف كل  
المعطيات التقليدية لهذا القالب : الأبطال التقليديين  
للحكاية الشعبية ( الخليفة ، وابنته الجميلة ) ،  
وخطابها من الملوك والأمراء ، والمكان التقليدي  
الاثري للحكاية الشعبية ( بغداد ) والأحداث  
التقليدية ( توافد الخطاب من الملوك والأمراء على  
الخليفة لحطبة ابنه ، وغرقهم لها بالهدايا  
التيمة ، ثم رفضها لهم ، وابتارها لشاعر  
فقير عليهم كان يلقي على شرفتها كل مناة ورده  
جميلة ، وكلمة جميلة ) . وأخيرا الصيغ اللغوية  
التقليدية للحكاية الشعبية ( وكان في بغداد  
يا حبيبي في صائف الايام - تقول شهر زاد )  
والشاعر يوظف كل هذه العناصر ليبر عن انتصار  
الفن والجمال في النهاية لأن الخليفة يفضح لابنائه  
ابنته الشاعر الفقير على الملوك والأمراء فيمصر بقص  
جدائلها الطويلة الصغراء كسنايل الذهب ويسود  
البلاد حزن وجذب ، ويستمر الخليفة في بغيه

من تركيز في العبارة ، وتلتصق لفكرة المسامة في الفاظ قليلة .

#### توظيف المعطيات البلاغية والموسيقية :

من المعطيات التراثية التي حاول الشعراء العرب المعاصرون أن يوظفوها توظيفاً فنيّاً في قصائدهم الحديثة بعض فنون البديع كالجناس والترصيع وغيرها ، وقد نجحوا إلى حد كبير في توظيف هذه المعطيات توظيفاً جليلاً وإيحائياً ، ولجروا فيها قسماً تجريبية وجمالية جديدة ، رد إليها بعض اعتبارها الفني ، ورد عنها البعض ما لازمها من سمة سيئة .

**الجناس :** والجناس صورة من الصور البلاغية سنية الطابع ، وسبب ذلك اسراف الشعراء في مصور التكلف في استخدامها مما ألقى عليها ظلاً قتيلاً من سوء السمعة ، ولكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفها توظيفاً جديداً يترنح به الجانب الموسيقي في القصيدة ليصبح بذاته عنصراً إيحائياً بارعاً ، ومن قبيل هذا ما صنعه الشاعر أمل دنقل في قصيدته « صلاة » ( ٣٤ ) ، حيث وطف فيه الجناس بشكل مكثف لانشاعة جو موسيقي خاص في القصيدة ، يقول مثلاً في أحد المقاطع :

« تفردت وجدك باليسر ، إن الجبين للي الحسر ، أما اليسار ففي الصبر ، إلا الذين يمشون ، إلا الذين يمشون يمشون في الضيف المنتشرة العيون فيمشون ، إلا الذين يشمون ، وإلا الذين يوشون ياليت قصائدهم يربط السكوت » .

فإنه يستخدم الجناس الناصب بأسراف مقصود ، حيث جالس أولاً بين اليسر ، والصبر ، والصبر ، ثم جالس بين يمشون ويمشون ويمشون ويمشون ويوشون ويوشون . . . وقد أضفى هذا التراكم المقصود للجناس في المقطع جو موسيقياً مكثفاً ، بحيث لا يشعر القارئ بأي لون من المبالغة - رغم أن الشاعر أسرف في استخدام الجناس كما لم يسرف أحد الشعراء في مصور التكلف اسرافاً - لأن الشاعر نجح في توظيفه تجريبياً بنسب القدر الذي يجب به في توظيفه موسيقياً .

**الترصيع :** والترصيع فن بديعي موسيقي آخر يقوم على اغناء موسيقى البيت بمجموعة من القوافي الداخلية تدمج إيقاع القافية الأساسية كما في قول أبي صخر الهذلي :

وتلك هيكله ، خود هبتله  
صفراء وعبلة ، في منصب منم

وقد وطف شعراؤنا المعاصرون نفس المعطى التراثي في القصيدة الحرة المدورة لاغناء العنصر الموسيقي فيها ، وتعويض ما تفقده بالتدوير في قيم موسيقية مثل تمدد القوافي والوقفات في

فيمسند جائزة لمن يأتي برأس الشاعر ، ويطلق الجنود ليحرقوا جميع ما في الصدر من ورود ، وكل ما في مدن العراق من ضفائي . . إلى هنا والقصيدة تسير على قالب « الحكاية الشعبية » وتستخدم كل تكنيكاتها ، ولكن الشاعر لا يلبث أن يتدخل في الختام تدخلاً مباشراً لينهى الحكاية وفق ما يريد - لا ما يريد للفن - بحثية انتصار الفن والجمال وزوال البغي والطفليان :

سيمسح الزمان يا حبيبتى خليفة الزمان

وتنتهى حياته كأي بهلوان

فالمجد يا أمي تاتي الجميلة

يا من بعثتها غداً طربان اخضران

يظل للضفائر الطويلة

والكلمة الجميلة

ولا شك أن تدخل الشاعر هنا قد أفسد كثيراً من ايقعة الإيحائية لتوظيف عنصر الحكاية الشعبية حيث فرض على الحكاية نهاية مفتعلة غير نابعة من الأحداث وتطورها الطبيعي .

#### التوقيع :

والتوقيع قالب أدبي تراثي شاع في كتابات الخلفاء والحكام إلى عائلهم وولاتهم ، وهو عبارة عن عبارة موجزة مركزة تلخص أمر الخليفة أو توجيهه إلى عامله وتوجز المعاني الكثيرة في كلمات قليلة ولذلك فالتوقيع يتمتع بقيمة إيحائية عالية .

وقد حاول بعض شعرائنا أن يوظف هذا القالب لاستيعاب بعض رؤاهم الشعرية ذات الطبيعة الخاصة ، والتي تحتاج إلى لون من التركيز التعبيري الشديدي ، ومن الشعراء الذين وطفوا هذا القالب الشاعر محمد بن الدين للناصري في قصيدة بعنوان « توقيعات » ( ٣٣ ) . وهو يقدم للقصيدة بمباراة ثرية يقول فيها « كان الخلفاء في مصر العباسي يرسلون إلى ولاه الإقليم رسائل على هيئة برقيات اسموها « توقيعات » والقصيدة مجسومة من الرؤى الجزئية التي تكاد تكون مستقلة حيث لا يربطها إلى بعضها شعورياً إلا كونهما كلها مماناة لبعض المهوم القومية المختلفة ذات الطابع الانتقادي ، وكلها تأخذ الطابع البرقي المركز . فالتوقيع الأول مثلاً تقول :

ودجعت من القلبي في قلبي خلف حنين

حين وصلت إلى قلبي الثاني

سرقوا مني الظنين

وتقول التوقيع الثانية :

انت أمي . . وأنا أمي

فمن يقود هذا الجفيل الكبير ؟

وهكذا تتوالى الرؤى مركزة ومقتضبة ، ومنفصلة بعضها عن بعض ، وخاملة كل عناصر « التوقيع »

وفي البيت الثاني يوظف الشاعر الترميص لنفس الغرض ولكنه ينوع إيقاع البيت هذه المرة إلى الرجز شريك الرمل والهزج في دائرتهم المروضية « المحتلب » . فيقول :

انها الأرض التي ما وعد الله بها

من خرجوا من صلبها

وانفروا في تربها

وانفروا في جها

مستشهدين

فادخلوها بسلام آمين

نجد الترميص يثرى البيت أولا بمجموعة من القوافي الداخلية في « بها » و « صلبها » و « تربها » و « جها » تعوض غياب القافية الأساسية المتكررة ، كما نجده ينوع الإيقاع ، ويتحول به ابتداء من السطر الثاني إلى وزن الرجز حيث انقسم البيت بالترصيع إلى مجموعة من الصيغ ذات الإيقاع الرجزى - الذى وحدته - مستغفلة - وقد كتب الشاعر كل صيغة على سطر مستقل لإبراز إيقاعها الرجزى ، وقافيتها الداخلية ، ولكننا لو ضممنا هذه السطور إلى السطر الأول لماد إيقاع البيت من جديد إلى وزنه الأساسى « الرمل » .

هكذا استطاع الشاعر بمهارة وإقتدار أن يوظف هذا النمط البديع التراثى المجهور لإداء وظائف موسيقية وجنالية باهرة .

وبعد ...

لنل هذا المسح السريع لمظاهر توظيف التراث العربى في شعرنا المعاصر - يوضح مدى غنى هذا التراث ، وقدرته على الاستجابة للعائيات والروحية والجنائية للأمة فى كل عصر من عصورها ، ويوضح مدى ما يمكن للشاعر المجدد الأميل أن يضفيه على تراثه من غنى وجدة ، وما يفر فيه من طاقات وقدرات على استيعاب التجارب الروحية والفكرية فى كل العصور من ناحية ثانية .

وأخيرا لعل هذا المسح السريع لمظاهر توظيف التراث فى شعرنا المعاصر يستلزم أن يقرى نقادنا ودارسنا بنزعة من الأهتمام بهذه الظاهرة ودراستها وتقويمها بقدر أكبر من التوسيع والتفريق . والله من وراء القصد .

نهايات الأبيات فى القصائد غير المدورة ، وكثيرا ما ينوع استخدام الترميص فى القصيدة الحرة المدورة الإيقاع الأساسى للقصيدة إلى مجموعة من الإيقاعات التى تربطها بالإيقاع الأساسى صلة عروضية ، ومن النماذج الناجحة لتوظيف الترميص على هذا النحو قصيدة بعنوان « خالمة » ( ٣٥ ) تتألف من ثلاثة أبيات اتزان متعامدوران وقد وظف الشاعر « الترميص » توظيفا بارعا فى البيتين اللذين بحيث أغنى إيقاعها بمجموعة من القوافي الداخلية عوضت غياب الوقع المتكرر للقافية الأصلية ، كما نوع فى إيقاع البيتين بحيث تحول الإيقاع من وزن الرمل - الذى وحدته - فأعلائه - وهو إيقاع القصيدة الأساسى إلى وزن الهزج - الذى وحدته - فاعائلين - وهو شريك الرمل فى دائرته المروضية « المحتلب » أو إلى وزن الرجز الذى وحدته - مستغفلة - وهو الشريك الثالث للرمل والهزج فى دائرتهم المروضية . يقول الشاعر فى البيت الأول :

اه من يوقف فى صدوى الطواحين ؟

ومن يترج من قلبى السكاكين ؟

ومن يقتل أطفالى المساكين ؟

تلا يكبروا فى الشلق المروشة الحمراء خدامين  
مابونين ، قوادين ... الخ .

والبيت طويل يتألف من أكثر من أربعين قصيدة ، وقد استطاع الشاعر بتوظيفه للترصيص - ن يثرى البيت بمجموعة من القوافي الداخلية فى « للطواحين » و « السكاكين » و « المساكين » و « قوادين » الخ ، كما استطاع من ناحية أخرى أن ينوع إيقاع البيت الرجزى ويتحول به إلى إيقاع رجزى فيما بعد السطر ، وذلك بتقسيمه البيت إلى مجموعة من الصيغ ذات الإيقاع الرجزى . وقد كتب كل صيغة على سطر مستقل كبير إيقاعها ولكنها كلها أحزمت من بيت واحد رجزى . ولم أننا لو أنما متتابعة على النحو التالى : اه من يوقف فى صدوى للطواحين ؟ ومن يترج من قلبى السكاكين ؟ ومن يقتل أطفالى للمساكين ؟ الخ ، بدون توقف على نهاية كل صيغة لاداء إيقاع البيت إلى بحر الأساسى الرمل .

## • هوامش

- (١) د . علي عسري زايد : استعفاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ، الفترة الثامنة للنشر والتوزيع والإعلان : طرابلس - ليبيا ١٩٧٨ ، ص ١٨ .
- (٢) فى كتاب : استعفاء الشخصيات التراثية فى

الشعر العربى المعاصر ، درس الكاتب توظيف ضيق واحد فى النماذج التراثية وهو « القصيدة » .

(٣) د . عبد الله اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، فسيما ، طرابلس ، ليبيا ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٧ ، ص ٣٠٧ .

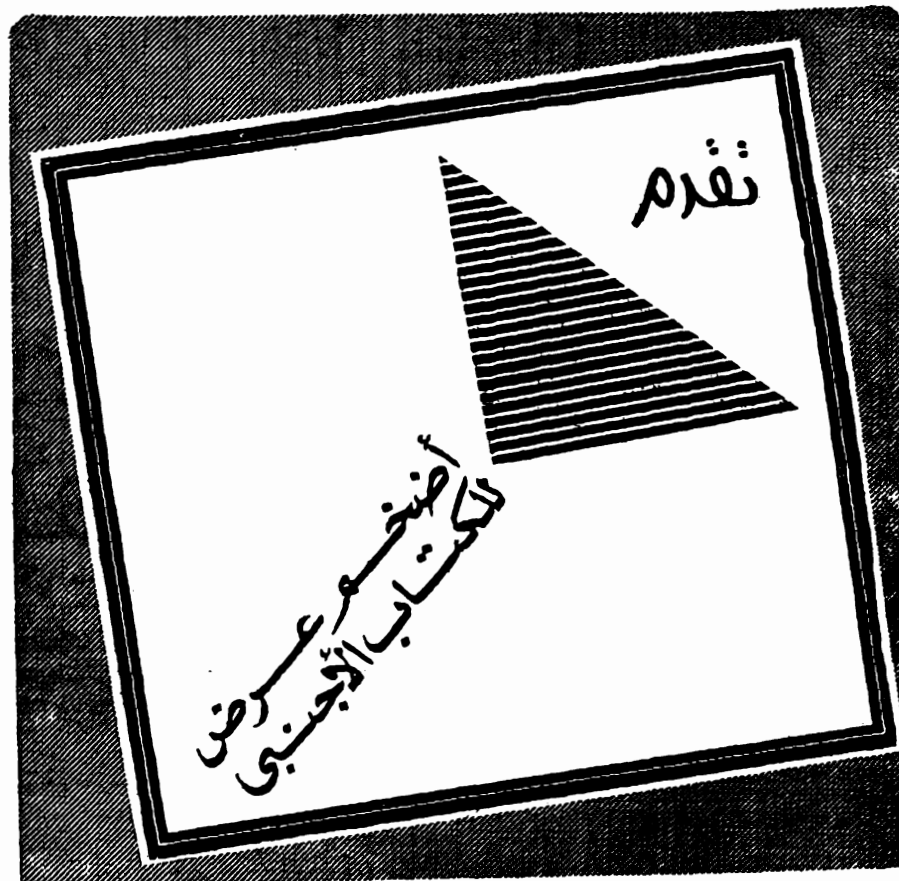
## ● تولى التراث العربي في شعرنا العام

- (٢٥) ديوان « حنايل على ما حدث » . دار العودة . بيروت ١٩٧١ . ص ٨٩
- (٢٦) ديوان « المسرح والرواية » . دار الآداب . بيروت ١٩٦٨ . ص ٢٢٣
- (٢٧) ديوان « شجرة القمر » . دار العلم للملايين . بيروت . ومكتبة النهضة . بغداد ١٩٦٨ . ص ٦٤
- (٢٨) ديوان « السفر في أنهار الفها » . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٦ . ص ٥٥
- (٢٩) ديوان « خيمة على مشارف الإربيدية » - وزارة الاعلام العراقية . بغداد ١٩٧١ . ص ٣٩
- (٣٠) ديوان « الانجبار موت واقعة » . دار الآداب . بيروت ١٩٦٦ . ص ٨٧
- (٣١) ديوان « لصول لم تكم » . دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ٧
- (٣٢) ديوان « الرسم بالكلمات » . ط ٢ . منشورات نزار قباني . بيروت ١٩٦٧ . ص ٨٤
- (٣٣) ديوان « الخروج من البحر الميت » . دار العودة . بيروت . ص ٣٦
- (٣٤) ديوان « العهد الآتي » . دار العودة . بيروت . ص ١٩٧٥
- (٣٥) السابق . ص ٩٣

- (٤) القصيدة الثانية من مجموعة قصائد بعنوان « رحيل في المدن الجراء » . مجلة « حرافف » الليبونية . العدد الخامس . توز - آب ١٩٦٩ . ص ١٠٦ - ١٠٧
- (٥) النظر : « استعفاء التخصيصات التراثية » . ص ١٦٦ - ١٧٠
- (٦) ديوان « كلمات لا تموت » . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٠ . ص ٩١
- (٧) ديوان خليل حاوي . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ . ص ١٩١ - ٢٧٢
- (٨) السابق . ص ٩
- (٩) النظر : « على عثرى زايد : وجه السندباد في شعر خليل حاوي » . مجلة « القمر » . العدد الحادي عشر . يوليو ١٩٧٨ . ص ٥٨ . وأيضا : استعفاء التخصيصات
- (١٠) الزهور ( الملحن الأدبي لمجلة الهلال ) . شعر . بيروت ١٩٦١ . ص ١٣ - ٢٨
- (١١) « أمانى حبيب القمشي » ط ١ - دار مجلة يناير ١٩٧٣ . ص ١٨
- (١٢) ديوان « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » . دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ١٢١
- (١٣) ديوان « النصار والكلمات » . دار الكتاب العربي . بيروت ١٩٦٤ . ص ١٥٥
- (١٤) ديوان « القول لكم » . ط ٣ . دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ٤٩
- (١٥) ديوان « أسلام الفارس القديم » . ط ١ . دار الآداب . بيروت ١٩٦٤ . ص ٦٩
- (١٦) صلاح عبد الصبور : حياي في الشعر . دار العودة . بيروت ١٩٦٩ . ص ١٠٢ - ١٠٣
- (١٧) النظر : « على عثرى زايد : هجوم قرائي في شعرنا المعاصر » . مجلة « الكتاب » . العدد ١٦٨ . مارس ١٩٧٥ . ص ٥٤ . و : استعفاء التخصيصات التراثية . ص ١٨٣
- (١٨) ديوان « واحة الجحيم » . ط ١ . دار الطليعة . بيروت ١٩٦٤ . ص ١١٦
- (١٩) ديوان « الموت في العجايب » . دار العودة . بيروت ١٩٧٣ . ص ٩٩
- (٢٠) مجلة « الآداب » الليبونية . مايو ١٩٧٤ . ص ٣٥
- (٢١) نهج البلاغة . طبعة دار النسخ . القاهرة ١٩٦٨ . ص ٦٠ - ٦١
- (٢٢) ديوان « يا غيب الخليل » . دار العودة . بيروت ١٩٧٠ . ص ٢٨
- (٢٣) النظر : « على عثرى زايد . من بناء القصيدة العربية الحديثة » . مكتبة دار العلوم ١٩٧٨ . ص ١٥٩
- (٢٤) ديوان « واحة الجحيم » . ص ٥٧ . ولند جيب القصيدة من المحاولات الأولى في مجال شعرنا الحر التي لجأت الى أسلوب « التدوير » الموسيقي قبل أن يصبح التدوير في القصيدة الحرة ظاهرة شديدة الصيوع كما هو الآن



# الهيئة المصرية العامة للكتاب



## بالمركز الدولي للكتاب

٣٠ شارع ٤٦ يوليو بالقاهرة ت : ٧٤٧٥٤٨

• دور النشر العالمية تقدم أحدث الكتب وإسراع في نشر مجلات العلم والمعرفة •

## ■ الواقع الأدبي

- تجربة نقدية : انتاج الدلالة في شعر أمل دنقل
- التراث والتجديد
- الثابت والمتحول
- ذكرى نجيب محمود وتجديد الفكر العربي
- ليست الأعمال بالنيات
- في مجال نشر الفكر المصري الحديث
- تراث الاسلام
- النوديات الانجليزية
- النوديات الفرنسية
- الرسائل الجامعية
- بليوجرافيا الكتب
- د . صلاح فضل
- تأليف : د . حسن حنفي
- عرض : د . عبد المعتم تليمة
- تأليف : أدونيس
- عرض : نصر حامد رزقي
- عرض نقدي : فؤاد كامل
- ملاحظات منهجية : نزار عبد الله
- د . عزت قرني
- عرض : محمد أبو دومة
- د . دستون كاؤول
- د . هدى وصفي
- عرض : نناء انس الوجود

فصول



# إنتاج الدلالة في شعر أهل دنقل

للمعمرى ليس على وجه التحديد ما يقوله هذا النص ، وإنما الطريقة التي يقوله بها ، أى أنهم لا يبحثون عن معنى الشعر وإنما عن شكله ، وأحسب أن في هذا إساءة لطرح المشكلة ، إذ أن دلالة أى نص شعري ليست في معنى الافتراض مسبق له ، وإنما هي محصلة مجمعة لكل وسائله الإشارية والمجازية وتكنيكه في التعبير والرمز . من هنا تصبح طريقة القول جزءا جوهريا وعصرا مكونا للقول ذاته . وتصبح دلالة الشعر الكاملة معادلة لحسب القصيدة ذاتها ، وليس بوسع أى ناقد حينئذ أن يبسطها أو يشرحها ، لأنه يتحول بنيتها ويفك تكوينها دون أن يميز تركيبه . وتظل مهمة القراءة النقدية الوحيدة هي تتبع كيفية إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها بالتعرف على هذه الابنية وتحديد رموزها لإدراك كيفية قيامها بوظائفها السيميولوجية . وهي قراءة توصف أحيانا بأنها السنية أو لفسوية لكنها في حقيقة الأمر تتجاوز المدى اللغوي ، إذ تحاول احتضان النص بالنفاذ إلى بعض إبعاده الإشارية والرمزية في مستوى خاص ، وهي لا تستنفذ كل إجراءاتها في نص واحد ولا تكوّن معالجتها له ، بل هي قادرة على أن تجرب في

١ - ١ . تترامى في أفق النقد العربي بعض الظواهر الإيجابية الحديثة استجابة للتطور السريع الذي لحق مناهج التحليل الأدبي في العالم ، لكن هذه الاستجابة لن تكتمل إلا إذا امتدحت على روح التجريب العلمي والتجربة الأدبية في نفس الوقت . فالعملية النقدية ليست تطبيقا آليا لمنهج مرسوم ، ولا تنظيما عقليا لتقديمات تحددت نتائجها سلفا ، ولا تبريرا مؤبدا لأحكام تصفية . وإنما هي مغامرة محسوبة ، ومحاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الأدبي والقوانين التي تحكم حركته . إذا كان النقد القديم قد استطاع في كثير من الأحيان أن يتعرف بذكاء على الوحدات المكونة للأعمال الأدبية ويدرس طبيعة العناصر المائلة إليها فإنه كان غاليليا ما يقف عند هذا الحد ، لا يتجاوزها إلا بقدر ما يتيح له مقرراته الفلسفية وأحكامه الخلقية من تعميم معنى ، أما النقد الحديث فهو حريص على أن يجعل معرفته على الوحدات قائما على أساس محاولة اكتشاف النموذج الذي ينتظمها والإنساق العليا التي تندرج فيها .

٢ - ١ . وقد شاعت بين النقاد المحدثين مقسولة فحوها أن ما يعنيه في النص

كل مستوى الاجراء الذي يبرز خواصه ، ويوضح بنى تركيبه ، مما يبرز جانباً من الدلالة قابلاً للتكشاف والتعمد .

٣ - ١ . وإذا كان البحث عن بنية الشعر انما هو في حقيقته بحث عن اهم العناصر التي تميزه عن النثر ، فقد استطاع بعض النقاد في عصور متتالية ان يلجحوا طرفاً من هذه العناصر ، لكن طموح النافذ الحديث ينصب - كما قلنا - على اكتشاف النظام الذي يكمن في لغة الشعر ، فقد قيل مثلاً ان الكلام العادي يتغير في الهواء وينفذ كيتوته حالاً يمثل المستمع فكرته ويستوعب ما يقوله : اما الشعر فهو ينزع الى ان يحصل المستمع على إعادة تكوينه في ذاكرته بنفس الطريقة التي نظم بها ، اي انه يعثنا على التذكر الذي لا يقتصر على الفكرة العامة ولا يقف عند المشاعر المبثورة ، بل يشمل نسق العبارة وكيفية تكوينها .

ولهذا فقد ادرك الاقدمون ان اللجوء الى النظم - بما يحقق من بعض شروط الشعر - يعينهم على حفظ المعارف والمعلوم ، كما اذركوا ان خلود الشعر في ذاكرة الاجيال المتتالية التي تقوم بدور المصفاة مقياس يمكن الاعتماد عليه لمعرفة قيمة النصوص واقدار الشعراء . وايماناً كان الامر فقد اتضح ان تحليل الجوانب المميزة لانماط الصيغ الشعرية ضروري لاكتشاف شاعريتها ووصفها بدقة علمية ، وهي انماط بالغة الكثافة متعددة المستويات ، مما يجعل الدور على النماذج التي تشرح تركيبها علمية تعد من بحث واحد ، وتجهد الدراسات المعاصرة في اللفات المختلفة للوصول الى المبادئ الانسانية التي تفسر سلامة المنهج وصوابية خطواتها مهما كانت قصيرة او متواضعة .

٤ - ١ . وسوف نختار في قراءتنا لشعر أمل دنقل في دواوينه الأربعة اكثر من اجراء تحليلي ، لا لعدم كفاية كل منها على حده ، ولنا لاتاحة الفرصة لعرض النص على محكات نقدية متعددة في الظاهر ، وتجربة قراءته بطرق متنوعة لتبين مدى توافقها وتداخلها ، وامكانية تكاملها في نهاية الامر ، دون استبعاد أية احتمالات أخرى في التحليل يمكن ان تضيء جوانب ميزات في الظل من مستوياته المختلفة ، بل اننا على يقين من ان هذه المحاولة الاولى في الاقتراب من شعر أمل دنقل لا تفرض شفرته ولا زالت بعيدة من الإحاطة بكل مكوناته ، لكنها نزع فحسب لتأسيس الخط والاشارة الى النهج . وهي تتشكك - للأمانة - على كثرتين

اساسيتين من النقدية البنوية الحديث . احدها ترى ان انتاج الدلالة في الشعر يقوم على الصراع بين البنية القصصية والفنائية ، على اعتبار ان البنية القصصية تعتمد على المحور السياقي وان البنية الفنية تعتمد على المحور الاستدالي ، وسوف نوضح المقصود بذلك على التوالي ، لكن هذه التجربة تقترح تعديل النموذج السابق الذي قدمه الناقد الفرنسي « جرماس » ليتلاءم مع طبيعة المادة المدروسة كما سنرى . اما الفكرة الثانية فمؤداها ان الزواج هو الذي يكشف من « اميكاليزم » النص الشعري ، وهو يتشكك في بروز عناصر متعادلة من الوجهة الصوتية والدلالية في مواقع متعادلة من القصيدة مما يكفل انتاج دلالتها وضمان وحدتها ، وهي مستقاة من كتاب « ليلين » الشهير من ابناء الشعر بتصرف يستير .

٥ - ١ . وقبل ان نمضي في متابعة هاتين الفكرتين ينبغي لنا ان نوضح بعض المصطلحات الواردة فيها حتى تكون على بينة من الامر ، ففي تكوين أي جملة لقوة يعد المتحدث او الكاتب الى اختيار عناصرها وجمعها في نسق متصل ، وهو يقوم بالعليتين في نفس الوقت تقريباً ، عملية اختيار العناصر وعملية تأليفها في منظومة لغوية ، اما الاختيار فهو يعتمد على انتقاء الكلمات من بين مجموعة من العناصر التي يمكن لها ان تتبادل من بينها ، ومن هنا فهو يقوم على مبدأ استبعاد المحور الاستدالي الذي يشير الى علاقة المتضمن بالمال في الجملة بالعناصر الدلالية عنها ، والمرتبط بها على نحو ما . اما نظم الكلمات المختارة في نسق متصل فهو يعتمد على المحور السياقي الذي يثير الى تجاوز العناصر المختارة طبقاً لقوانين التركيب . وعندما تشتغل هذه المحاور الى دراسة الشعر فان مفهومها لا ينبغي ان يقف عند هذا الحد اللغوي البسيط ، بل يمكن له ان يمتد ليشمل عدة مستويات ، فمحور الاستبدال قد يتشكك في تقديره في الجوانب التالية :

١ - ١ . حالة الدلالة هي الجوانب الصوتية الموسيقية من طريق ما من ينسج بين الهمز والفتحة انتظاماً من تحول الحروف الى معنى ، فيستخرج وقع الكلمة موسيقياً هو شكلها ايقاعياً الدلالي .

٢ - ١ . استبدال الكلمة المتساوية مع غيرها بكلمة أخرى من نسق مختلف ، فطبيعة المتعلق ويصدمه ولو لم يتولد عن ذلك مجاز من نوع ما الى ضم المخالف وكسر للتصاحب .

٣ - ١ . الجوانب المعادى للتحديد المباشر واقتباس الصور الجسدية باعتبار كل صورة بديلاً رمزياً عن جملة ثروة او آخر قد تؤدي

دون نتائج ، أو تركيز صور تدغم النتائج دون التعرض لتفاصيل مسبقة ، حتى ليكاد فارتبه يلهت ورائه وهو يريد أن يعرف ماذا حدث ، دون أن يفارقه شعور من دخل إلى صالة السينما متأخرا ويود أن يسأل جارته الحناء عما فاتته حتى يتسابع ما يرى . فالتقصيدة الحديثة إذن منعمة بهذا الروح القلق ، لا تمضي في سرد ترتيب منظم ، ولا تلتزم خطأ واحدا ، ولا تبدأ حكاية من أولها إلى آخرها مهما اعتمدت على هذا النمط السياقي ، بل تجزئ ، وتشتت ، وتجمع فيها مستويات عدة ، وتلب الصورة المعردة المنتزعة من مجال غريب عن النمط المألوف دورا فذا في هذا العدد . إذ يتم بها الانتقال إلى مستوى آخر دون ربط منطقي واضح ، كما نرى في نماذج عديدة من شعر أمل دنقل تتكاثف بدرجة أشد في مجموعته الأخيرة « العهد الآتي » .

٨ - ١ . ومع أن كلا من النسق القصصي والدرامي يعتمد في الدرجة الأولى على عنصر التتابع السببي المتكبر بدوره على خلفيه زمنية تقبض حركته ، وهما نتيجة لذلك يتعيان بالضرورة إلى المحور السياقي ، إلا أن الفرق الجوهرى بينهما هو طبيعة العلاقة بين الوحدات المتتابعة فبينما يكفى في النسق للقصصى أن يتم هذا التتابع بأبسط الأشكال ويمتد من الصدف إلى الضرورة نجد النسق الدرامى يخضع في تناميته لعوامل أشد دخالاً وتكثيفا ، فهو يعتمد على الصراع بتفادلاته وتبادلاته ، ولذلك يصبح أقرب إلى المحور الاستبدالى من النسق القصصى وأكثر التحاما بالمحاور الشعرية الأصلية . ولعل هذا يفسر لنا ظاهرة بقاء المسرح التمسرى في الأدب الصالى حتى الآن بينما اختفت القصة الشعرية أو كادت منه . إذ أن زواج الدراما بالشعر أشد تكافؤا وأكثر هونا على تحقق جوهر كل منهما في وحدة تبرؤ خواصهما الوظيفية ، لهذا يكن علينا أن نصل إلى النموذج السابق ونلتصق بالنسق الدرامى في بنية التمسرى بدلا من النسق القصصى ، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن اللادة المعروسة نفسها هي التي تروشح لهذا التعديل وتعززه ، ويكفى للتدليل على ذلك أن نشير من قبيل سبق الحوادث إلى أن « عينة عشوائية » - وهى القصيدة الأولى والثانية - بكائية ليلية ، و « كلمات أسبارتاكوس الأخيرة » من مجموعة أمل دنقل الأولى تثبت أن الحدث فيها لا يتدرج زمنيا على مستوى واحد ، بل تتمدد الأصوات والموقف بين الراوى والآخر أو الآخرين بشكل درامى واضح ، إذ يمثل الصراع بين المناشيل الشهيد والراوى القعيد بزرة الرصد في الكناية ، حيث ينتهى الموقف بالأول إلى أن يتكلمى ، و - مسجرا - التنبؤ .. « يغرق فيها شفتيه .. وهى لا ترد قبلة .. فيه » بينما

يشكل ما طرفا من مفهومها وإن لم تؤد على الإطلاق دلالتها .

كما أن أشكال الحركة السياقية تتدرج في البساطة والتعقيد على النحو التالى :

(١) أبسط أشكالها أن تعتمد على حدث متكبر بدوره على خلفيه زمنية متتالية . وتمضى في إشباعها للتوالى المتدرج لهذا الحدث على نحو قصصى بسيط ، ويلاحظ أن هذا أيضا أندر الأشكال .

(٢) لكن السالب أن تتألف من حركات مختلفة ، تعتمد على تكنيك المشاهد المتبادلة نسبيا ، وإن كان يحكما إيقاع واضح ، وهدف مركزي متبلور ضمن اتساق تأليفها .

(ج) وقد لا تتضح وحدة هذا الإيقاع حتى مع التأمل العملى ، وتترك للتأثير الناتج عنها بشكل مبهم ، ولذا كان صحيحا أنه كلما دقت الصلة بين المشاهد ارتفع مستوى الأداء ، إلا أن ذلك مشروط بالوصول إلى حافة الإبهام دون الوقوع في قبضتها ، فتوظيف ذكاء القارىء ضرورى ، لكن تعجيزه محبط وسلبى .

٦ - ١ . ويمكننا أن نلتفت طرف الغيظ من النموذج الذى قدمه « جريساس » لمستوى المضمون المتبادل لمستوى التعبير منه دأى النحو التالى :

قصصية	بنية ثرية	مستوى سطحي
استبدالية	بنية صوية	مستوى عميق
درامية	مستوى ثرى	بنية سطحية
استبدالية	مستوى الصوت	بنية عميقة
	مستوى التوافق	

مستوى الصورة ..

٧ - ١ . فإذا كانت المعه الحديثة نفسها قد عسدت من الخطوط المستقيمة والأحداث المتوالية بلا فجوات ، وتركزت هذا العالم البنيط لتفيم موالم أخرى تعتمد على تولزى الخطوط والمخائر وتقطع الأحداث وتعمد المستويات حتى تتسكن من شتى يطن الواقع والنفاذ إلى أحشائه بدلا من الانزلاق على سطحه ، إذا كان هذا ما حدث في الفن السياقي الأول وهو القصة . فإن الشعر عندما يتكبر نسبيا على هذا المحور لا يسهه أن يكون ساذجا ولا بسيطا ولا ذا نم مفرد وحيد ، بل يحاول الأفاذة من تقنية القصيدة لبطينة يعرض أحداث متقطعة متوازنة متباعدة في أحيان كثيرة ، وعرض بعض المقدمات

فيه لا يحل محل الآخر مثل التبادل ، بل يتعمد عليه ويقيم معه لشكالية متشابكة . وهو بدوره قد يتحمل في جزيئات تصويرية أو في لوحات ثائلة يتم نسجها في فسيفساء متقاطعة ، وحسب أن نشر إلى عدة قصائد من ديوان « تطبيق على ما حدثت » كنماذج عضوائية لهذه الأنماط . وسوف نتجزي فقرات منها للتحميل لكل حالة مرجحين إجراء تحليل مطول للقصائد كاملة لمرحلة تالية في البحث . فني قصيدة : « فقرات من كتاب الموت » نقرأ ما يلي :

كل صباح ..  
افتح الصندوق في ادهالي  
مفتشاً في مائه الرقراقي .  
فيستقل لك على يدى .. وما !  
...

وعندما ..  
أجلس للطعام مرغماً :  
أبصر في دوائر الاطباق  
جماجما .. جماجما ..

مفجوة الألوان والأحاديث !!

فالتبادل بين الماء والطعام من جانب ، والدمج من جانب آخر ، وكلها ماثلة في لحظة آتية هو الذي يفرج الصراع الدرامي بين مستويات الحياة اللاهية والواعية في الموقف الشعري . ويتكرر نفس النمط في الفقرات التالية من القصيدة بين الرأس المنفل والمذباغ المعادل لقصيدة الفخر . وبين الفريضة المثل للعدل والنزاهة افتراضاً واعتماداً على الرشوة واللاشمية واقفاً وممارسة . ولعب القافية بإيقاعها الضائي ومفارقاتها المفاجئة عندما تأتي داخلية مثل « وعندما » بعد « وما » في الفقرة السابقة ، تلعب دوراً هاماً في تكييف المستوى الدرامي بما تحمله من بساطة ظاهرية تخفي وراءها مأساة تبدل الحياة وحلول تقيضها المدعى مطعماً .

٢ - ٢ . وقد يقوم التبادل بين الحاضر والماضي التاريخي ، على أساس من التصادم الرمزي كما نرى في القصيدة التي تتلو ذلك في نفس الديوان « **العصاة يليق بقطر الندى** » وهي أسماء بنت خراوية بن أحمه بن طولون التي زوجها أبوها من التخليقة المتفند العباسي .

وتها : القصيدة بكلمات الجوفة :

قطر الندى .. يا خال  
مهر بلا خيال  
... ..  
قطر الندى .. يا عين  
أميرة الوجوهين

يحاول الثاني تبرير ماره بالتساؤل المتعدد « **اسأل ان كانت هنا الرخصة الاولى .. ام انها هنالك** » فينتقل بذلك الصراع بين الطرفين إلى داخل الغرف الثاني ويظل محتسماً دون حل آخر . وكذلك تقدم « **فلكات أسيرات كوس** » عدة حركات تتراوح بين مونولوج أول في المرح الأول ، وحوار مع أمثاله في المرح الثاني ، ومع عدوه القيص في الثالث ، ثم عود بالحكمة الأخيرة إلى الأقران في المرح الرابع . فالصلاقة بين هذه الحركات لا تعتمد على مجرد التتابع وإن كانت تؤدي إلى نمو الموقف وتغيره ، بل تكشف من تداخل اللحظات ولتلاشي الأصوات في صراع حي تبلور من خلاله الدلالة الكاملة للنص وتصبح الدعوة للملاحاة الأخيرة :

« **وإن رأيتهم ظلي الذي تركته على ذراعها**  
**بلا ذراع فلعنوه الإحناء .. لعنوه الإحناء ..**  
**لعنوه الإحناء** »

مفجمة بالسخرية والمرارة ولدة التمرد ، وداعية على التحديد إلى عكس قولها المباشر .

## ( ٢ )

١ - ٢ . وبقرارة ذواوين أمل دنقل الأربعة الصادرة حتى الآن وهي « **البقاء بين يدي لوفاء اليعامه - ١٩٦٩** » و « **تطبيق على ما حدث - ١٩٧١** » و « **مقتل الفهر - ١٩٧٤** » و « **العهد الآتي - ١٩٧٥** » تبين لنا على غصوه للبادئ المسالفة أن النموذج الغائب على شعره ، سواء على مستوى كل ديوان عمل حده ، أو على مستوى القصيدة ذاتها ، هو إقامة جدلية مضفورة بانتظام تستثمر ماضي المحورين الاستبدال والسياني من عناصر متكافئة ، وتوظفها في خلق صراع حي بين البنية الدرامية والبنية الفنية ، هو الذي يحكم عملية إنتاج الدلالة في شعره ، وينبع لها ستواها من الأداء الناجح أو الفاسد ، ونستطيع من طريق تتبع مفجرات الصراع بين هاتين البنيتين في شعره أن نكتشف طبيعة الصورة المعطمة ، وإن نرى تلماسي قبوته الشعرية بقدر ما يحقق من تزواج بين هذين المحورين . وسبباً هاماً في ذلك أن تستفيد من فكرة التزاوج التي تمثل بدورها صغرة من عناصر مكررة صوباً ودلالية للكشف عن النمط اللبنيوي لقصره ، والذي يصل إلى ذروته في مجموعة : **العهد الآتي** ، إذ تقوم كلها على نسق استبدال تلماسي يصحور ضيافي منظم كما سلقير فيما بعد .

٢ - ٢ . ولعل أبرز المفصلات الصراحية في شعر أمل دنقل ما يمكن أن نسميه بتكنيكه للتبادل والتقاطع بأشكالها المختلفة . فالتبادل قد يقوم بين العناصر الماثلة في آن واحد أو بين العناصر والناشي التاريخي . أما التقاطع فإن أحد الطرفين

الخلفية ، ويحشد أكبر قدر من العوامل الدرامية في تسييم الصفحة الى تهرين ، أحدهما وهو العريض للصوت والآخر للجوقة ، وبحسب القارئ الى درجة خاصة كي يكتشف الطريقة التي يبنى له ان يتابع بها السطور ، فهو أمام نصين في لحظة واحدة ، واختلاف الإيقاع والراوي والتكوين الدلالي لكل منهما هو الذي يجعل التكامل الدلالي بينهما يتم على مستوى البنية العميقة بتأثير التقاطع المكاني والزمني بين تلك العناصر المركبة .

٥ - ٢ . وكلما تألفت القصيدة من مجموعة من الحركات . وأمكن تعاقب المستويين : الاستبدائي والسيافي فيها حققت على ما يبدو أكبر قدر من قوة الأداء الشعري ، لأنها تحدث حينئذ هذا التعاضد المنتج للبنية العميقة ، أما إذا سارت على نمط سيافي بسيط أو تخلصت تماما منه فانها لا تنجح حينئذ في الوصول الى هذا المستوى ، ويكفي ان نضرب أمثلة موجرة على ذلك بقصائد يستطيع القارئ مراجعتها للتأكد من هذا المبدأ دون حاجة لذكر نصوصها ، ففي « صفحات من كتاب الصيف والشتاء » يتم توزيع الأدوار على ثلاث حركات متباعدة في الظاهر ، لكنها تمثل في حقيقة الأمر مثلًا متكاملًا ، وهي أدوار الحماة الفرعة والساق الصناعية والموج الناطع . فالحماسة معادل السلام المستحيل في جميع الأحوال ، فعندما تحط على تمثال نهضة مصر - وهو تجسيم الماضي العام بالعراقة - يزعمها بوق طائش من الحاضر التلق ، فإذا حطت على قبة الجامعة استنفرتها دقات الزمن اللاهث ، وعلى رأس الجسر يصبح الجندي ناطورا يذكرنا بنواشير مصر التي نامت عند المتنبي ، ولا يبقى أمام الحماة إلا ان تنشد الموت حتى تظفر بالسكينة ، أما الساق الصناعية فهي الحركة الثانية التي تجسد استحالة الحب ، وتقدم مجموعه من المقابلات الرمزية الدالة تنمي الحركة الأولى ، مثل تعليق السترة على المشجب للحالة للتمتلات والاعذار المرفوضة ، والرجفة أمام الكتاب التي تولد الخوف من التاريخ ، ورفض الصبية لحبه المقابل لرفض الأرض شرب دمه ، ولا تترج هذه الحركة الثانية إلا بالانتقال الى التي تليها ويمثلها الموج الناطع الذي لا ينف من مرماه اليأس مع الصخور تجسيدا للزم على قهر المستحيل كقرار عميق أخير - وفي « حكاية المدينة اللغزية » يتحقق قدر كبير من الشعر من طريق التداخل - لا بين المستوى الاستبدائي والسيافي فحسب - وإنما على طريق الاختلاف النوعي في المكونات التي يتألف منها السياق ، فبينما يجري بعضها - أو يمكن أن يسرى - على نمط الواقع القريب ، مثل الشاعري الذي يجعل قلعه محل قلبه ، وإمساكه الخمس مرابا تفكس بربرته

وتقيم تعادلا تبادليا بين جمالية الحاكم المترف الذي قتله غلمانه وهو في فراشه وقطر الندى بنته من صلبه وامتداده الحيوي وبين الحكام الذين ضيعوا مصر في النكسة ، وتجعل من الزفاف الإلتحام العضوي برمى العالم العربي وهو الطفلة . كما يؤدي الأسر الى الحيلولة دون انمام هذا الإلتحام . ويصبح فك الأسر مرهونا بتغير الواقع الإلهي الضافل ، ويفجر هذا التبادل بين الماضي والحاضر دراما النكسة الموجمة على مستوى الشعر .

٤ - ٢ . أما تقاطع العناصر التصويرية وتعامها فتشهد بعض انسلط في نفس هذه القوائد : في مثل قوله من القصيدة الأولى :

توقفني المرأة ..  
في استنادها الثبر  
على عيود الصوم :

( كانت ملصقات « الفتح » و « الجبهة »  
تملا خلف ظهرها العودا ! )

فالتعاضد بين هذين الطرفين لا يعتمد على حلول أحدهما محل الآخر هنا يبادل أو يشبهه وإنما يتوهم على نوع من تناق التجاور ، إذ يستحيل تقاطعهما الى مولد الصراع الدرامي . ويستمر نفس هذا النمط بتقاطع المرأة الدائمة ونظراتها مع مبنى الشهيد ، وتقاطع الربيع مع الخريف والمحجوب مع الحرمان والانتظار المستلب في بقية القصيدة .

ويعتمد التقاطع المركب بين الفقرات الكبرى على التقابل الإيقاعي بين الجوقة والصوت كما في القصيدة الثانية ، ويتم حله عن طريق اندماج الطرفين موسيقيا وتصويريا في قوله :

جوقة :

قطر الندى .. يا مصر

قطر الندى .. في الأسر

الصوت والجوقة :

كان ( خسرويه ) دائما على بحيرة الزليق  
فمن ترى ينقل هذه الأميرة المقلولة ؟  
في نومه التيقولة  
فمن ترى ينقل هذه الأميرة المقلولة ؟  
من يا ترى ينقلها  
بالسيف .. أو بالحيلة ؟

ويظل تعدد الأصوات ، للتليس في أحضان كثيرة بالتنوع الموسيقي من وسائل شاعرنا في تحريك أصانده على محور سيافي درامي متفجر ، قد يصل أحيانا الى مشارف الاطار للسرعي كما في قصيدة « أيلول » من ديوان « البكاء .. » حيث يتم استثمار الشكل المكتوب في توزيع الأدوار بين الصوت والجوقة

التاريخي ، ولا نبني التماس مراحل تطور الشاعر ، فهذا منهج آخر ، فانه يجدر بنا ان نشير الى ان نفس القياس الذي نتخذه لقراءة الشعر يدلنا على ان مجموعة « العهد الآلي » الأخيرة تمثل نقلة ناضجة تتكشف فيها وسائل الشاعر في الأداء وتلاحم جديته بقوة ، على ما سنبين بإيجاز فيما بعد . أما القصيدة التي نختبرها الآن فهي « المزن » لا يصرف القارئ . ونود ان نوضح منذ البداية ان الحزن لا يعنينا كحالة نفسية يكابدها هذا السكان المحدد القائل للكلمات ، وانما يعنينا كحالة شعرية ماثلة فيها بعد ان يجتهد الشاعر في التقاطع وتحويلها من شيء عام الى تجسيدات خاصة معينة ، وهو اذ يدرك استقصاها وتأنيها على البرح وعدم اعترافها بالقراءة - يتعرض لفصاحتها وقول ما لا يقال . وهذا هو تحدى الشعر الدائم وركوبه المستحيل ، فيأخذ في عرض مجموعة من الحركات الداخلية - بمعادلاتها الرمزية ، مركزا في كل حركة على لحظة استبدالية أو مشهد درامي سيأتي ، وعلى القارئ ان يقوم بدوره في التماس الخط الناسج لهذا الشتات ، فالمشهد الأول يحكي :

#### تألكني دوائر الغبار

ادور في طاحونة الصمت ، الذوب في مكاني المختار  
شيئا فشيئا .. يغتفي وجهي وراء الانعثة  
أعمدة البرق التي تطل من نوافذ القطار  
كانها سرب اوز اسود الاعناق  
يطلق في سكينتي صرخته المروية  
ويغتفي .. متابعا رحلته مع التيار !

نشئ من جهر الحزن يتجسد في هذا المشهد الذي يعتمد على المفارقة بين الثبات الموهوم والحركة السالبة ، حيث تصبح سكينته الشاعر الفذهرية ودوران العالم من حوله المولد الرئيسي لحالته ، وبمعكس بناء الصور هذا الاحتكاك بشكل قوي ، فدوائر الغبار التي يظن بها الثبات والسكون هي التي تتحرك لتأكله ، والصمت بما يحمله من ركود يصبح طاحونته الدائرة ، والبقاء في المكان المختار بما يمد به من استقرار هو الذي يلديه .. فإذا اختفى وراء أقمعة العالم ومشاهدته أصبح مثل المسافر المتحرك الثابت معا ، اذ تلفت دوامة النثر والصوروة الالية ، ولا يسكاد الشاعر يصل في نمته الحالة الشعرية الى هذا المدى حتى يقع على الصورة الأم التي ترمز لكل مكابده وتختزل معادلة مشهده « أعمدة البرق كسرب اوز صارخ » فينسج بها توفقه الاستبدالي وينهي بها المشهد . لكنه اذ ينتقل المشهد التالي يقفز بشكل مفاجيء - وهذا ناجم من التهام المحورين منه - مما يفسطه الى وضع ابيانه بين قوسين تعبيرا عن امتزائه بغرابة ما يالي كأنه افتراض مقم على السياق :

ويطرق باب مدينة غير مسحورة طالبا للفرق  
فينتفضع على العشب في حلم طويل يمتدج بكاء  
وفضولا امام الباب البخيل ، اذا به يقبب في  
حلم أسطوري يبتلع ويرطف « موتيلة » شهر زاد  
القديمة فتنتفضع بكاء الأميرة ، وتدخله  
المدينة ، تكن السيف بخيمه في الصباح بين  
حد السيف والهروب من الباب ، فيرمى مرة  
أخرى بين النفايات خارج الأسوار . ومن أمثلة  
ضعف الجديلة التي نتحدث عنها قصيدة  
« تطليق على ما حدث في مخيم الوحدات » اذ  
يتقصص دور الكاهن للقديم الذي كان يقول ؟

#### امرتهم امرى بمنعرج السوى

##### فلم يستبينوا الرشد الا اضفى الفد

ويقيم « موتاجا » من أربعة مشاهد وخاتمة  
لكنها مشاهد غير تصويرية ، اذ ينتهي كل منها  
بنتيجة تقريرية مباشرة تضعف الطبيعة  
الاستبدالية للتعبير الشعري وتطفئ المشهد .  
ف نجد أنفسنا امام طواير تمر في ميد الفطر  
والجلال : فتتهافت النساء في النوافذ انهيارا -  
لاحظ « تهافت » يدل « ترغرد » وهو بديل  
ادنى واكثر خطابية ، وابعد عن الفرحة الانثوية  
المضوية - وبطبيعة الحال فان هذه الطواير  
« لا تصنع انتصارا » لاحظ ثانية ان هذه  
الجملة الختامية الأخيرة تقي بحضور نزار قباني  
الصريح . وكذلك قصيدة « فصل من قصة  
حب » اذ تخضع بشدة - حتى في عنوانها -  
لنموذج البنية السلطحية القصصية ، دون ان  
تخرج عنه الا في أمرين :

أحدهما : بضئ للفتات الاستعمارية اللامعة  
من مثل :

- وجسمها خارج من معارة البحر ...  
منك بالآلء الصفر .  
- لا نهما - الجملة التي تهم بانطلاقها ..  
- عارية - الا من الحب - تروح وتجي ..  
وثانيهما : يتمثل في محاولة الإمساك بالمعنى  
البهم . بما شدها اليه مما لا يسهل تسميته  
الا عن طريق التمثيل والاجتهاد والمجازي :  
لكنه شيء بها .. كأنه اليتم .. كأنه الغرار  
كأما نحن الغريق والحطام الخشبي  
تصك بي في لحظة احتراقها ..

ولولا هذان المنصران الاستبداليان لسلطت  
القصيدة في حماة النثر وهي تحاول ان تكون  
شعرا .

٦ - ٢ . وبوسمنا اذ وصلنا لهذه المرحلة  
في استكشاف البنية الأساسية لشعر أمل  
دنقل ان تقدم قراءة نقدية لاحدى قصائده وديوانه  
الأول ، وبالرغم من اننا لا نعتد على التحليل

ذكرياته ..

( صوتك كان ؟ )

لم نغاس النهوة الماكر ما بين انفراج الشفتين  
هذا الذى يشبك قلبى خلاهما .. تحت نغومة  
القفاز

حتى اذا افتسلت - فى نهاية السهرة - من  
تروجة الألفاظ ..

تغنيته على نافذة الحفصام .. يستعيد  
ويسترد الزمن الضائع بين الصورتين ؟

وتكنيك هذا المشهد يعتمد على التورية ،  
فهو يقول شيئا ويومئ لشيء آخر ، وإذا كان  
ما يحكيه سياقيا عن قصص الحب المكرور  
مالوفا فان ملامح استحضاره التصويرى تغريه  
وتشعره ، فالحب الذى يروى عنه - مع انه  
حب بالكلمات - الا انه يدلل فسوي عن حب  
الجنس ورايماء له ، فنغاس الشهوة الماكر  
ما بين انفراج الشفتين تصوير جنسى واضح  
يقوم فيه اللفظ مكان الفعل ، حتى ليقضى  
الافتسار - فى نهاية السهرة - من لزوجة ..  
الكلمات ، ويصبح القلب - مثل الضمام  
المطروح - موشبها على نافذة الحفصام يجتر  
ذكرياته وزمته الضائع ، اما الحزن الكامن فى

هذا المشهد فهو - على ما يبدو - وليد نفس  
هذه المبالغة التى تضع الكلمة الشعرية الاليمية  
مكان الفعل الجوى البهيج ، ويحاول الشاعر  
ان يدمج التأثير الغنائى للمقطع الممدود بتراوح  
القافية الصريحة ( الشفتين : الصورتين )  
والضمنية اعتمادا على عادات النطق الصوتية  
التي تسوى بين الزاى والظاء فى ( القفاز :  
الألفاظ ) .

اما المشهد الثالث فيقترب من منطقة  
التعميم ، ويتراعى فيه العصب السياقي  
الدرامى مما يحمل الشاعر على استشارة بعض  
الإنشادات انساجمة من التكرار والاجتهاد فى  
التصوير الجزئى المشتت حتى يقع فى نهاية  
الأمر على طرفى خيط قصصى آخر :

توفى أينما الأشرطة البيضاء

فقد نرى الخيط الذى خلفه التشعبان فوق  
المبحراج

ولقد نرى عظام من ماتوا من الظما

ولقد نرى .. ولقد نرى ..

لكنما الأشياء ..

يدب فيها نبضات الوحش ، نبضها المكبوت

تذرو على وجهى دقيق دفتها

ومزقا من ورقات التوت .

تشرع فى العيون صولجانها المكسو بالصدا

وفي المقامى ترفع الصوت ، وتحكى عن فضائع  
البون

- فى آخر المعر تصير الآن عادة ..

سلة مهملات .

فنلاحظ فى هذا المقطع تحولا من النموذج  
الباقى الى النموذج الاستبدالى بانوقف عن  
النص ، والاعتماد على شحذ الإيقاعات الغنائية  
والتصويرية : فنكرر الفقرات ( فقد نرى ..  
وقد نرى .. وقد نرى ) والانتظام فى استخدام  
القافية ، سواء كانت ألفا ممدودة مثل ( يصفاء  
صحراء ، أشياء ) او قريبة منها ( الظما :  
الصدا ) او تاء تسبقها واو المد ( مكبوت :  
توت : بيوت ) او تلك القافية الأخيرة التى تكاد  
تجمع بينهما ( مهملات ) كل ذلك يدمج الجانب  
للغنائى فى المقطع . كما يجتهد الشاعر فى تكوين  
صور جزئية قوية لافتة مثل « تذرو على وجهى  
دقيق دفتها » و « مزقا من ورقات التوت »  
بما فيها من استعارات يومية وإنشائية ،  
ويضم المقطع بذلك الصورة الغريبة عن الأذن  
التي تتحول فى آخر المعر الى « سلة مهملات »  
فيسترد بذلك شيئا من الحزن البدد وسط  
التعيمات التاريخية والكونية للبشرة .

فاذا التقط طرف الخيط القصصى مرة أخرى  
بفضل (القفاز) استطاع ان يورد هذا المشهد  
للدرامى الرابع الذى يصادف فى خصوصيته  
المشهد الثانى فيوضح بين قوسين .

( جوارب السيدة المرتطية

كانت تثر السفريه

وهي تسير فى الطريق .

وحين شدتها تمزقت ..

فانفجر الضحك ، ووارت وجهها مستظربة

وعكنا إسقاطها الصائد فى شباك سياونه  
المفتوحة

فلارتكت وهي تسوى شعرها الطيق

واشرقت بالبسمات الباكية

ويكتسب هذا المشهد قوة درامية ناجمة عن  
اكتماله ووضوح دلالاته من خلال التوتر المائل  
فى اطرافه المتعددة ، لكنه توتر قصصى لا شمرى  
فكم تناول الأدباء والشعراء من قبل مشكلة  
سقوط المرأة المحتاجة ، ويجتهد شاعرنا فى  
اختصار رموزه الدالة الحاصصة ، فالجوارب  
المرتطية معادل للفقر ، والسفريه تعبير عن  
قسوة المجتمع مع الفقراء ، وشدها هو الجهد  
الذى يبذلونه للارتقاء ، لكنه جهد مقضى عليه  
بالفشل - لا نعرف لماذا ؟ فيؤدى للتمزق ،  
وتفارق السفريه بانفجار الضحك هو نتيجة  
هذا الاخفاق ، والخرى مداه . اما الصياد فهو  
المنفذ للمعر - لاحظ قرب هذه الصورة من  
قصص الأطفال المنظومة - والارتباك علامة  
الحيرة فى سلوك هذا الطريق وتنازع القيم  
والبسمات المختلطة بالبكاء - اقرأ « شرقت »  
بدل « أشرقت » - تعبير من أدوية الانتقام من  
الليس ومن الأخيرين معا انتقاما دراميا ولهما

يفضل المقاملات الدرامية ما يكاد يجعله ينسبط في بنية سطحية ، كلما تماقت هذان المحوران واشتمل أحدهما على بعض خصائص الآخر وتحدث قيمته في طله تحقق أكبر قدر من الشعارية وللفاعلية الوظيفية في الشعر .

٢ - ٣ . فإذا ما انتقلنا مع امل دنقل الى « العهد الآتي » لاحظت مدى الاستبدالي الذي هو أقرب الى جوهر الشعر في الهيكل العام للديوان وتفاصيله الجزئية . فابتداء من العنوان هناك مفارقة التقابل بين المهود : القديم والجديد والآتي . وهذا يجسد طموح الشاعر الى استرداد دوره ، ويصبح توفه الى أن يكون نبي عصره وإن تقدر كلفاته هو المحور الكائن وراء جميع مواقف واختياراته ، فهو يمثل النبوة في الشعر بمنطق القرن العشرين ، على أن هذا الرداء الذي يلبسه كثير من الشعراء قد يبدو فضفاضا على بعضهم وأشد إحكاما على بعضهم الآخر ، ولا ينبغي أن نتخرج من تحليل هذه الظاهرة ، فكل مظاهر للحلق الانساني تبلى وكأنها قبس من النبوة وفيض عنها ، فالعلم نبوة إذ يحاول استكناه سر الطبيعة والوصول الى ما لم يتحقق من قوانينها ، فهو رحلة في قلب المستقبل لطبيعتها والسياسة نبوة لأنها ادراك مبرق للشكل الذي ينبغي أن ينظم به المجتمع لتحقيق أكبر قدر من التوازن الشر بين قوة الحياة ، والفن نبوة لأنه تفجير طاقات الإنسان ليرى في لحظات التوهم مسيره ومصيره ، وكل منهما إن لم يعرف نهجه وقدرته تحول الى النبوة الى الزمان ، تخبط لا يدرى أى مسلك يؤدي به الى الاسلاك برنام المستقبل . وما يعنى في الدرجة الأولى من ذلك هو أن « العهد الآتي » لم يكن له أن يتشكل هكذا إلا على أساس تصور معين لمرحلة زمنية ثلاث : هي الماضي والحاضر والمستقبل ، وكل من هذه المراحل يستوعب آمادا بالغة الطول ، فالشاعر يطبع الى أن يكتب لنا انجيل العصر الحديث الذي يقف مع المعهدين القديم والجديد ، بل ينزع الى الحلول بدلا منهما ، والخور الاستبدالي الكامن وراء النسق الشكلي للديوان كله يتمثل في أن متلقيه لا يسمه أن يستأنف فهمه ابتداء من الصفر ، فهو يستلزم أسفارا ومزامير سابقة ، ثم يفرح نموذجيا جديدا يحاكمها وينقضها ، وهذا يفرس على القارئ الواسي حركة متذبذبة دائبة في الجاهل :

**أحدهما :** النفاذ من النص المائل امامه الى نظيره الباطن لادراك جميع تفاصيل المفارقات والمخالفات المستمرة .

**والآخيهما :** نظم العناصر المائلة في نسقها لاستخراج دلالتها التركيبية التي تختلط بالضرورة من دلالة الجريئات ومقابلاتها .

بالتمسك والألم . ويتضح من هذه الترجمة الشعرية المقطوعة مدى تناسق الحفلات الموهنة للسبق وغرب معادلاتها الرمزية ، مما يجعلها أشبه ارتباطا بالجمال للسياقي ، ويجعل تمننا لها روائيا لا شعريا ، وقد ساعد على ذلك تلم حدة التوتر الاستبدالي فيها . لكن مبعثها بمدد الفقرة السابقة يقيم نوعا من التوازن والمواز بين المحورين تكسب به القصيدة في جملتها للكبرى توترا أزقي ودلالة اكمل ، وتصب هذه الفقرة بسهولة في تيار الحزن العام وإن كانت أيسر في القراءة من غيرها ، فالحزن فيها مفهوم لكنه غير مبرر .

ويأتي المشهد الخامس أكثر استبدالية ليحذل مع ما سبقه لحمة القصيدة ، يقدم فلذات من قصص متبوعة ، بعضها مشهود باوثار حية الى المشاهد السابقة ، وبعضها استئناف لوي لتصوير حالة اللامبالاة والمبت المولدة للحزن الحقيقي . لكن الشاعر قد لا يعرف متى يسكت ، ولعل هذا ناجم من تأثره بثقل الموروث التقليدي ، فنراه يصير على خاتمة مباشرة صريحة في وقعه الأخير ، أو نزعه الأخير ، تبدو وكأنها خاتم الشعر العربي يطبع به قصيدته بتلخيص حكمتها في كلمات مفعية أخيرة :

رؤوسنا تسقط .. لاستنها  
الأحوال اليالة التنتصب  
لأرحم عنايها أيها الأمل ..  
واسند حطائي النهار .

وكان بوسع أمل دنقل أن يرحم قصيدته من هذا التذليل ، لولا أنه مشهود الى نمط القصيدة امرئية ، بالرغم من استحداثه لأسلوب المواجهة بين المشاهد الدرامية في فقرات متكاملة استعادت من تقية القصة والشعر الحديثين ، فإذا تركزنا الجديدة التي كونها في هذه القصيدة وجدنا أنها مؤلفة من ثلاثة مشاهد استبدالية يتخللها مشهذان سياقيان ، وهي جدلية محكمة متوازنة لولا الفقرة الختامية التي تلك بعض خيوطها وهي تحاول أن تعيدها العقدة الأخيرة التي لا تفرط بعدها .

( ٣ ) .

١ - ٣ . هل يمكننا أن نقول - بعد هذا التتميع التطيقي - أن ما وصل اليه العالم الفروي الكبير (رومان جاكوبسون) من أن وظيفة الشعر هي « عرض مبدأ تكافؤ المستوى الاستبدالي مع المستوى السياقي » يفسر بنية هذا الشعر ، وبعنى أنه كلما تحقق في مستوى السياق الدرامي أكبر قدر من التكثيف المجازي والاستبدالي في الواسي والصور والمصاحبات الفسوية ، وكلما تحقق في هذا المستوى الاستبدالي من روح التنامي والتكامل السياقي



٢ - ٢ . على أن توظيف الأنماط التراثية إذا تم هكذا على مستوى الصيغ - لا على مجرد الموضوع أو الإطار العام - يضع القارئ دائما على حافة نوع خاص من التوتر يمكن أن نطلق عليه توتر التذكر ، فلا يستطيع أن يقضى في تلقيه للنص دون أن يستحضر تدايمات نظيره في المستوى المستشار ، ودون أن يقارن بشكل دائم بين ما يؤديه كل من الطرفين . وإذا كان القارئ العادي يكتفى بلحم المشابه ويستمد باكتشاف المواضع من العنبر المتف بتوتر لهذه المشابه ولا يرتاح حتى يدرك المخالفت ويضع يده على مناصب المفارقة ، إذ أن هذا هو السبيل الحقيقي لإعادة إنتاج دلالة النص الجديد . ومن بين الاستخدامات التراثية نجد أن توظيف النصوص الدينية في الشعر يمد من أنجح الوسائل ، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه ، وهي أنها ما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره كما أسلفنا ، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرس على الأسماك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا . وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله - نصب ، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا . ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر - خاصة ما يتصل منه بالصيغ - تمريزا قويا لشاعريته ودعما لاستمراره في حافظة الإنسان . وهذا ما ينبج شاعرنا في استثماره باعتداده على جانب الصيغ من التراث الديني في هذا الديوان .

٤ - ٣ . فالمحور الأساسي لقصائده هو استدلال العناصر الدينية المقدسة وإحلال عناصر أخرى محلها ، متكئا في نفس الوقت من السياق الشكلي للنصوص القديمة ، حيث يصبح « تولد الوقع » المصدر الرئيسي في توليد الدلالة الجديدة .

ف عندما يضع أمل دنقل لقصيدته الأولى عنوان « صلاة » فإنه يستحضر بذلك اكتف لحظات التجربة الدينية التقليدية ، فإذا شرعا في قراءة صلاته وجدناها منذ المسطر الأول لميرا لإدما مما يتم في العمر الحديث من انتهاك للقدسية إذ يقول :

« أبا الذي في المباحث » نحن رعايك .  
بلى لك الجبروت

وبلى لنا السموت . وبلى لن تحرس  
الرهوت »

فالمقطع ووزن الجمل وبنية الكلمات الثانية تنتمي لعالم الصلوات المسيحية ، لكن الصلى له لا يقيم في السماء كما تعودنا ، وإنما في .. لمباحث ١ . وينبغي ألا نفضل نصرا مميزات في هذا الاستبدال وهو الناجم عن ديمية التلقي نتيجة لضعف احتمالات التوقع . فعندما يقرأ مطلع الجملة يكاد يكون مطمئنا إلى أن تكلمها

ستأتي من بقية المصاحبات « في السماء » لكنه إذ يجد « في المباحث » وهي لم تخطر له على ذهن فإن كمية المعلومات أو الافادة الناجمة عن ذلك تربو بشئ على كمية الافادة في الحالة العادية ، طبقا للقانون الاعلامي الشهير الذي يؤكد أن هناك تناسب عكسي بين درجة الاحتمال ودرجة الاعلام ، فكلما قل الاحتمال زاد الاعلام والعكس بالعكس . وهو القانون الذي يستغل في العناية للفت النظر ، ولكنه يستغل دائما في الفن لأسباب تتجاوز مجرد لفت النظر وتصل بتوليد المفارقة وتلقيح الدلالة وإنتاج التأثير الجمالي المطلوب . والمفارقة هنا بين السماء والمباحث باعتبارها طرفي تقبض فيما تمثلان من قيم ، وحتى اختيار كلمة المباحث العامة التي قد تشير إلى المكان أو المؤسسة أو المخطوئ الغريب الذي يصنع المكائد بداخلها ، كل ذلك بغضى إلى سقوط القارئ في بؤرة الاستبدال وفاعليته .

٥ - ٣ . ولذا كانت هذه الفقرة قد اعتصمت على توازي الموقع بين الكلمات فإن الفقرة التالية تستثير الشطر الثاني من انسياب الديني الاسلامي من طريق توازي الصيغ بينهما وبين آيات محددة من سورتي « العصر » و « المؤمنون » إذ تضي هكذا :  
« تفردت وحده باليسر . أن اليمين لفي خسر . أما اليسار ففي الصر . ألا الذين يعاشون . ألا الذين يعيشون . يعيشون بالصف المتستر الميئون فيمشون . ألا الذين يشون . والا الذين يوشون يافات قمصانهم يرباط السموت »

فيخضع القارئ - كما قلنا - لتوتر التذكر ، ويدرك بتوازي الصيغ أن انتهاك المقدسة والقدسية الذي تمارسه هذه المؤسسات يتم التعبير عنه بمعادل أسلوب جرح . كما يتم الربط بين الفقرة الأولى من الصلاة وال فقرات التي تليها عن طريق القافية الثانية التي تتوزع على نهايات المقاطع ، لا كمجرد حلية موسيقية خارجية ، وإنما كقرار لغائي يحدد مرلحل إيقاع الصيغ ، ويضع بالتكرار المركز في المقطع الأخير المقابل الختامي للمطلع ، مما يعطى المقصيدة شكلها المنتظم ووحدها العميقة .

( ٤ ) .

١ - ٤ . وبالرغم من أن مجموعة « العهد الأبي » ذات قوة أسرة تغرى باستمرار تناول النقدي ، فإننا مضطرون لأن نطعن انفسنا من منطقة جاذبيتها لنصود كما وعدنا إلى شرح فكرة التراجع والتشيل لها ، فنجد أنها تعنى - كما الحقنا - « بروز عناصر متعادية - من الوجهة الصوتية والدلالية » في مواقع متعادية من القصيدة « ولا يقتصر مفهوم التماثل على مجرد التشابه ، بل يندرج تحت مقولة أخرى

الآخر ، مما يؤدي الى بروز الدلالة الكلية للقصيدة .

٢ - ٤ - تتألف القسم الاول من ثلاث وحدات تخضع لنمط متكرر وتدخل عليه تنويكات مشربة ، ويتألف نمط الوحدة الاولى من العناصر التالية :

**فعل ماضى + فاعل متكلم + متعلقات من النواصب والمجرورات .**

ولانه نمط بسيط يكاد يكون هو الشائع في الجملة العربية فان الشاعر مضطر الى ادخال تنويكات عليه تكسر رتافته ، لكنها تخضع بديورها لنوع من النظام الدقيق . فبعد ان تتوالى ثلاثة افعال على نفس النمط :

عرفت هذه المدينة المخاينة

مفهي فمفهي .. شلوعا فشلوعا

رايت فيها ( الشمك ) الاسود والبراقع

ولدت اوكار البغاة واللصوصية

ياي الفل الرابع سيقا بالجار والمجور :

على مقاعد المحطة الحديدية

نمت على حقالي في الليلة الاولى

ثم يتحول الفاعل الى اسم آخر ويظل الفعل ماضيا :

وانقشع الغسباب في الفجر .. فكتشف  
البيوت والمناصم

والسفن التي تسير في القناة كالاوز .

اما الوحدة الثانية فتبدأ بالفعل رايت الذي يقيم نزواجا تاما مع افعال الوحدة الاولى ، اى يكرر بالفيض نمطها المرقى ، ولكنها لا تلبث ان تمضي في اتجاه آخر ، اذ تستغرق في وصف المفعولين :

( رايت عمال السجاد

يهبطون من قطار « المجر » العتيق

يعتصمون بالمناديل الترابية

يدندنون بالواويل العزينة الجنوبية

ويصيح الشارع دريا فرقاقا بمصيق

فيدخلون في كهوف الشجن العميق

وفي بعاد الوهم : يصطادون اسماء سليمان  
الغرافية )

ولان هذه الوحدة ليست سوى جلة حالية كبرى تستعصر الذكرى وتشمل الرؤية المصوبة فانها خروج واضح على النمط بالرغم من انها تابعة للفعل الرئيسى الزواج « رايت » فهي مضارعات مجرورة الى منطقة الماضي ، لكن تكرارها وقوة حضورها يجعلها انتهاكا للنسق السائد ، مما يدفع الشاعر الى وضع الوحدة بأكملها بين قوسين .

هي امكانية التبادل . كما ان المواقع ليست قاصرة على الموقع النحوى في الجملة الصغيرة ، بل تشمل اوضاع البنية الكلية للقصيدة . وهذا الزواج باعتبار « اللبنة الام » للصيغ الشعرية يتم رصدته من عدة مستويات لغوية من اهمها النحوى والدلالى ، ويلتقى في تأثيره مع عامل آخر حاسم في تشكيل هذه البنية ، وهو ما يطلق عليه « الروح التقليدى » المنبع للصيغ الشعرية ، ويتمثل في مجموعة التكرارات التي تفرضها بنية القصيدة التقليدية من وزن وقافية . فاذا اخذنا في الاعتبار ان التزاوج الدلالى يستوعب الانماط التصويرية للشعر ويبرز نظامها الداخلى ادرنا ان هذا النموذج الثانى من نماذج وصف الاداء الشعرى يساعدنا على التحقق من طبيعة عملية انتاج الدلالة فى الشعر على مستوى القصيدة المفردة بعد ان تمكنا عن طريق النموذج الاول من وصف « اليكازيم » العام . ونستطيع حينئذ ان نمش على العصب الواحد للقصيدة في مستواها العميق ، لا من خلال وحدة الموضوع ولا الاتباع ولا التأثير ، فكل هذا يمكن ان يتم في نص ثلثى او نظم غير شعري ، وانما بفضل تحقق هذا النظام الكامن بين وحداتها التركيبية يستوياتها العديدة . كما يمكننا حينئذ ان نتحقق من فرضى آخر اشيرنا اليه من قبل ، وهو ان خواص التعبير منصر اساسى مكون لدلالة النص باجراءاته الموسيقية والتركيبية والرمزية ، وان هذه الاجراءات مجال مفتوح للتحليل لا يستنفد مرة واحدة ، ولا تنتهى امكاناته في التجربة الاولى ، ومن ثم لا يمكن اتهاهم بالقصور بعد اية محاولة ، اذ يظل قابلا لتزايد المعرفة ، مادام التزم نهجا علميا يحول بينه وبين التناقض او التكرار .

٢ - ٢ - وقد اخترنا التمثيل لمبدأ الزواج قصيدة اخرى من نفس المجموعة التى اخترنا منها القصيدة السابقة ، وهى قصيدة « السوسى » من ديوان « البكاء بين يدي زفاف اليعاقبة » . وتتكون القصيدة من قسمين مرقمين ( ١ - ٢ ) وتنتهى بتساؤل ، ويمثل كل قسم منها كتلة متميزة تتبع نسقا تركيبيا مختلفا عن نظيره . وفى تحليلها يمكننا ان نكتشف التزاوج المولد لدلالاتها على ثلاثة مستويات :

- المستوى الاول يعتمد على تكرار نمط العلاقات اللفظية بين العناصر المكونة لكل وحدة ، وهى علاقات نحوية في حقيقتها ، لكنها ذات طبيعة صوتية هي التى يعتد بتأثيرها .

- المستوى الثانى يتمثل في العلاقات الراضية بين هذه العناصر المتقبلة ، وهى ذات طابع دلالى جزئى .

- اما المستوى الثالث فيعتمد على التزاوج بين الودعتين الرئيسيتين ويوضح دور التساؤل

وتظل صيغ هذه الأبيات أمينة للنمط المذكور ، لكن التزويج الأدنى فيما لا يقتصر على التركيب الصرفي والنحوي ، بل يشمل ما يطلق عليه « الرسم التقليدي » المتمثل في الوزن والغاية ، ويشمل شيئا أدق من ذلك وهو الإيقاع الصوتي المتبادل للمكونات الموسيقية لمجموعات الحروف المستعملة التي تبرز بشكل منظم في مواقع متعادلة ، مما لا يتسع المجال الآن للافاضة في شرحه وتحليله بالرغم من أهميته .

٤ - ٤ . فإذا انتقلنا إلى المستوى الثاني الذي يتصل بالعلاقات الراقية بين العناصر المتقابلة وجدنا صلة دلالية حميمة بين كل الأفعال المكونة له مادامت تنتمي لنفس النمط ، فالأفعال ( هرهت : هرايت : قوت : قمت ) تمثل ثنائيات متزاوجة دلاليا بين المعرفة والرؤية من جانب والزبارة والنوم من جانب آخر ، وحين تغير الفاعل أصبحت الأفعال ( اتقشع : كشغ ) وهما ثنائي متكامل دلاليا أيضا . وفي الوحدة الثانية لا يصبح التبادل بين العناصر المكونة قائما على التشابه أو التقابل (الدلال) ، بل يعتمد على التوالي الحركي « يبطون : يتمصرون » يعضون : يدخون « كهوف الششين » : يعضلون « الوهم » وتمززه بعض العناصر المتقابلة الأخرى مثل ( التاديل الترابية : المواويل الحزينة الجنوبية : اسماء سليمان الخرافية ) . وفي الوحدة الثالثة تأخذ المعرفة أبعادا درامية . إذ تتوالى أفعالها متصاعدة ( سبحت : سرت ) و ( بكيت : كدت إن أصير لبدلة = تدببت ) .

وتعطي الأفعال في القسم الثاني في مجموعات ثنائية أيضا بين ( تصعبها التهران : لا تلن ) ( يقتسمون الحب الدامي : يقتسمون الصمت الخزين ) ( يفتح الرصاص : يسقط الأطفال ) ( تلبس الأيدي : ترتخي ) ( تأكل الحراق : نعض ) ( في لجام الانتظار ) ( نصفي إلى الإناء ) ( وكأنا نملأ أنفنا كلاما ) ( نعضو : ههنا بيضة الإفطار ) ( تسقط الأيدي من الإطاق ) ( أسقط من طوايق القاهرة ) ( أبصر أوجه المهاجرين : اعانق في عيونهم ) .

٥ - ٥ . وأخيرا تبرز لنا من التقابل بين هذين القسمين المفارقة التي يفهمها الشاعر بين الخطئين : أحدهما تنتمي إلى ماضي الذكريات الحرة والتجرب السخنة الليفية التي تربطه على الصعيد الشخصي بهذه المدينة ، والثانية تتمثل في هذا الحاضر الدامي الأليم ، الذي تأكل فيه الحراق بيوتها البيضاء . وثاني هذه المفارقة تتمثل مفارقة أخرى هي بيت القصيد ، وهي التي تقوم بين مكانين - أو هالين - في نفس اللحظة القاهرة : عالم السورس بدماره وضحياته ، وعالم القاهرة ببعائها الربيبة

ويعود الوحدة الثالثة لتثبيت النمط بقوة وتركيز شديدين :

هرهت هذه المدينة

سكوت في حاناتها

جرحت في مشاحناتها

صاحبت موسيقارها المعجوز في تواشيج الفناء

ثم تختتم بجملته تتزاوج مع ختام الوحدة الثانية تزواجا يتميز بالتصعيد للناجم عن التكرار :

وفي سكوت الليل ، في طريق بود توفيق

بكيت حاجتي إلى صديق

وفي اثم الشوق : كدت إن أصير ذبدلة

أما القسم الثاني من القصيدة الذي يرثمه الشاعر بانيتم (٢) تميزا له عن الأول وتحديدا للمنقط الذي يأخذه فهو يبدأ بالظرف «والآن» ليضع اللحظة الحالية مقابل الماضي المستحضر ويمهد لمجموعة من الأفعال المضارعة التي تمثل النمط المكرر في عملية التزاوج الأدنى ، وهي مسندة لاسم ظاهر في أبياتها العشرة الأولى ، لا يخرج عن ذلك سوى البيت الثالث الذي يسند لضمير المتكلم :

أذكر مجلسي الألهي .. على مقاهي الأربعين

مما يجعله لونا من التوسط للنمط الذي يسبقه بعد ذلك حيث يسند المضارع للمتكلم ، ويتكون النمط المكرر بالإضافة للفاعل من جار ومجرور ، فيتوالى تزاوج تام في مثل :

ويسقط الأطفال في حاراتها

فتلبس الأيدي على خيوط طائراتها

وترتقي هامة في بركة الدماء

وتأكل الحراق ..

بيوتها البيضاء والحقائق ..

ونلاحظ أن الخروج على النمط في البيت الأخير بعد بدوره تمهيدا للانتقال إلى ما ينسبه الوحدة الجديدة التي يتغير فيها فاعل المضارع فيصبح ضمير المتكلمين أولا ليتخلص بعد ذلك من صيغة الجمع ويعود إلى صيغة المتكلم المفرد التي بدأت بها القصيدة :

ونحن ها هنا .. نعض في لجام الانتظار

لنصفي إلى أنبائنا .. ونحن نعضو ههنا

بيضة الإفطار

فتسقط الأيدي عن الأطباق واللاعق

أسقط من طوايق القاهرة الشوايق

أبصر في الشارع أوجه المهاجرين

اعانق الحنين في عيونهم والذكريات

اعانق المحنة والتبات ..

اللاهية : ويؤدي احتكاك هذين العالمين الى  
الشرارة الأخيرة في القصيدة المتمثلة في هذا  
النسائل :

هل تاكل الحراق  
بيوتها البيضاء والحدائق  
يينا تظل هذه القاهرة الكيرة  
أمنة .. قرية ؟

نقى فيها الواجبات في الحوانيت ، وترقص  
النساء على عظام الشهداء ؟

لكن غيبة الفاعل الشخصي في هذا المقطع  
الاخير توشى الى تعميق التجربة وفربها من  
التعبير المباشر في اللحظة التي كان «الميكانيزم»  
الخاص بها تد اوشك على النجاح في انتاج

دلائلها دون حاجة لهذه النهايات الصريحة  
الحكيمة .

٦ - ٤ . ومع ان التحليل لم يأخذ مداه ،  
لم يستنفد جميع امكانياته بعد ، الا انه  
بحسبنا ان نقف عند هذا القدر في  
تأصيل المنهج والاشارة الى امكانيات  
تطبيقه ، مطمئنين الى ان كل قصيدة  
تولد سفرها الخاصة ، بحيث تتمثل  
الرسالة الفريدة لها في بنيتها ذاتها ،  
ومستيقنين من ان خطوات الاقتراب من الشعر  
ان لم تجتهد في ذلك وموزة واكتشاف عائله  
وتوضيح نظامه ، وتكف عن دس انفها في حياة  
الشاعر وعواطفه وتصوراتها الخاصة فهي ثمررة  
لا تفنى فنلا في التقدم نحو ادراك على لطريقته  
المتغيرة في انتاج دلالته وتسمير كلماته .



## فصول

● ● تتمزم المجلة تخصيص الاعداد القادمة للموضوعات التالية :

العدد الثاني	مناهج النقد الأدبي المعاصر	اول يناير ١٩٨١
العدد الثالث	فضايا الشعر المعاصر	اول ابريل ١٩٨١
العدد الرابع	مشكلات الرواية والقصة	اول يوليو ١٩٨١
العدد الخامس	المسرح الحديث : فضايه واتجاهاته	اول اكتوبر ١٩٨١

وتدعو المجلة الباحثين في الوطن العربي الذين يرغبون في الاسهام بالكتابة في هذه المجالات التفضل  
بموالاتنا باقتراحاتهم لتضمينها في خطة هذه الاعداد .

# الفترات و التجديد

تأليف . الدكتور حسن حنفي  
عرض د. عبد المنعم تليمة



● هذه خطة طروح ، غايتها أن يتحول الإصلاح الديني الحديث في العالم الإسلامي الى نهضة وطنية وقومية وإنسانية شاملة . ولا يتبدى طموح المنطة في غايتها ، وإنما يتبدى في السبيل الى تلك الغاية ، وهو سبيل عريض يضم مناهج البحث في التراث القديم ، والنظر الى التراث باعتباره مشكل الثقافة الوطنية ، وطرائق تجديد هذا التراث . وضع المؤلف خطة ( مشروعة ) في اقسام ثلاثة : مهمة القسم الأول ( موقفنا من التراث القديم ) إعادة بناء العلوم التقليدية من حقائق الحضارة الإسلامية ذاتها بالدخول في بنائها ، والرجوع الى أصولها لبيان نشأتها وتطورها ، سواء بالنسبة الى كل علم أو بالنسبة الى مجموع العلوم . ومهمة القسم الثاني ( موقفنا من التراث افراسي ) بيان حدود الثقافة الغربية ومحيطها بعد أن ادعت الشمول والعالية ، واخراج أوروبا من محور التاريخ ووردها الى حجمها الثقافي في الثقافة العالمية الشاملة . وفي نفس الوقت يعرض هذا القسم الحضارة الإسلامية في موازاة للحضارة الغربية عرضاً نقدياً تاريخياً . وغاية القسم الثالث ( نظرية التفسير ) إعادة بناء الحضارتين مما ابتدأ من أصولهما الأولى في الوحي ، لأن الغاية النهائية هي الوحي ذاته وامكانية تحويله الى علم انساني شامل ، ولا يتم هذا الا عن طريق ( نظرية في التفسير ) تكون منطقاً للوحي . اخرج المؤلف - من هذا المروع الكبير - الكتاب الذي بين ايدينا ، وهو يحتوي على المقدمات النظرية للمشروع كله .

الإسلام باعتباره معطى تاريخياً ، باعتباره واقعة حضارية حدثت في التاريخ . وهذه الحضارة ذات طابع كلي شامل ولقد نهضت على مصدر ذي طابع كلي شامل وهو الوحي . ليس الوحي مصدراً للعلوم الإسلامية العقلية الأربعة فقط بل اننا لنجد - في تاريخ الحضارة الإسلامية - بواعث العلوم الرياضية والطبيعية والانسانية وموجهاتها في توجيهات الوحي . تكونت حضارتنا الإسلامية أساساً من تحويل النص الوحي به الى معنى ، وتحويل المعنى الى بناء.

يصدر المؤلف - في هذه المقدمات النظرية - عن مفهومات للحضارة والتاريخ والفكر والواقع ، وترتبط هذه المفهومات عنده بمصدر التراث وغاية التجديد . فالفالب - لديه - أن كل الحضارات المعروفة حضارات مركزية نشأت من مركز واحد هو الدين . وقد نشأت الحضارة الإسلامية حول الكتاب والسنة ونسجت حولها العلوم الإسلامية العقلية الأربعة : الكلام والفلسفة والتصوف والأصول . حضارتنا هي الحضارة الإسلامية ، هي الحضارة التي نشأت حول

يرى المؤلف أن عملية التراث والتجديد -  
ان وجهها منهج سديد - عملية حضارية تكتشف  
التاريخ فتتم على الوصول الى تحديد : في أي  
مرحلة نعيش ؟ . ونضيق للحاضر فتتم على  
الوصول الى تحديد : من نحن ؟ . وهي عملية  
علمية غايتها ( التنظير المباشر للواقع ) ضد  
خطأين شائعين : الأول هو الذي يتحدث عن  
العصر وكان العصر يحتوى على حلوله في ذاته -  
والثاني هو الذي يبدأ باستنباط الواقع من  
نظرية مسبقة . وقدرة هذه العملية على التنظير  
المباشر للواقع تتبدى في قدرتها على مد هذا  
الواقع بنظريته التي تفسره وتفسره . فالتراث -  
هنا - هو نظرية الواقع ، والتجديد هو إعادة  
فهم التراث ليكن رؤية الواقع ومكوناته . هذه  
العملية هي تأسيس قضايا التفكير الاجتماعي في  
منظور تاريخي ، بنفسير الالهيات على أنها  
اجتماعيات ، وبتحويل الدين من علم للمقائد  
الى علم انساني ، من اجل المحافظة على الاستمرار  
في الثقافة الوطنية وتأميل الحاضر ودفعه نحو  
التقدم . تنبئ هذه العملية تطوير الفكر  
الاصلاحي والانتقال به من الإصلاح الى النهضة  
ومن لصادة التفسير الى تأسيس العلم ، ومن  
الإصلاح النسبي الى التفكير الجذري . هي - هذه  
العملية - وريثة حركات الإصلاح الديني الحديثة  
التي بدأت منذ أكثر من قرن . وكانت محاولات  
جزئية ، وكانت تتم باسم العقل . تتم هذه  
للعلمية الراحنة باسم الواقع .

يضع المؤلف - متوسلا بما سلف - مفهوماته  
لبنى التراث ومستوياته ، ولطرق التجديد  
وموضوعاته :

التراث مخزون نفسي عند الجماهير . فلذا  
كانت البداية العلمية للتغيير تعني البدء بالواقع  
واعتباره هو المصدر الأول والأخير لكل فكر فإن  
القيم القديمة التي حوّاها التراث جزء من هذا  
الواقع . ان الأفكار أنماط حياة ومناهج سلوك .  
فنحن نمثل بالكنى في كل يوم وننسى  
الغابى في كل لحظة ، ونرى أين سينا في كل  
الطرفات . لقد ساد الاختيار الأشعري أكثر من  
عشرة قرون وقد تكون هذه السيادة موهبة من  
موهبات عصرنا ، والاختيار البديل - الاختيار  
الاعتزالي - قد يكون أكثر تصيرا عن حاجات  
كانت البداية العلمية للتغيير تعني البدء بالواقع  
المباشر ورؤية التراث فيه او تحليل التراث على  
أنه مخزون نفسي عند الجماهير هو في نفس الوقت  
منهج نفس اجتماعي : نفس لانه يقوم على  
تحليل شعور الناس وسلوكهم ، واجتماعي لانه

نظري ، فأصبح الوحي هو الصلم الانساني  
السامع في هذه الحضارة . لقد ثبتت حقائق  
الوحي على أسس عقلية واستقر الوحي ثقافة  
وحضارة . وتأسيسا على ذلك فإن الخاصية  
الأولى للتراث أنه وحي يتحول الى حضارة .  
الوحي مصدر التراث ، والوحي الاسلامي  
بطبيعته لا يفصل بين الدين والواقع ، فقد كان  
الوحي تلبية لنداء الواقع ، وقد تضمن الوحي  
الواقع في باطنه وتكيف طبقا لتطوره . فلذا  
توجهنا الى التراث - مجددين - لتحديد حاجات  
واقعتنا ، فاننا ننهض توجهنا على إعادة بناء هذا  
التراث من داخله ، بإعادة بناء العلوم الموروثة  
مستعنيين بوسائل من قلب ثقافتنا المحلية  
الخاصة . وإعادة بناء تلك العلوم الموروثة  
لنا تكون بلعم ( وحدتها ) في علم واحد يكون  
مرادفا للحضارة نفسها . هنا تكون غاية التجديد  
هي تحويل الوحي - مصدر كل العلوم الموروثة  
وموجهها - الى علم . في هذا رد للتراث الى  
مصدره الاصيل ، ووصول بالتجديد الى غايته  
المرتجاة . لبداية الوحي والنهاية العلم .

التراث القديم أي تراث قديم - هي بين-  
البشر الأحياء موجه للواقع ، فهو المخزون  
النفسي الشعوري عند الجماهير . ومشكل  
( التراث والتجديد ) عام في كل الحضارات ،  
ويتبدى هذا الشكل عندما يتوجه الباحثون  
والفكرون والعلماء الى الكشف عن الأسس  
الشعورية للظاهرة الحضارية ولموجبات السلوك  
في الواقع المائل . ان الحضارة موقف شعوري .  
وتجديد التراث الاسلامي انما هو عملية وصف  
السلوك في الواقع الراهن وتحويل الوحي الى  
نظام مثال لهذا الواقع . تجديد التراث هو  
وصف لسلوك الجماهير وتغيير هذا السلوك  
لصالح قضية التفكير الاجتماعي . ان الماضي  
والحاضر يعيشان في الشعور ، ووصف الشعور  
هو في نفس الوقت وصف للمخزون النفسي  
المتراكم من الموروث في تفاعله مع الواقع الحاضر  
اسقاطا من الماضي او رؤية للحاضر . فتحليل  
التراث هو في نفس الوقت تحليل لعقليتنا  
المعاصرة وبيان أسباب موقائنا . وتحليل  
عقليتنا المعاصرة هو في نفس الوقت تحليل  
للتراث كما كان التراث مكونا رئيسيا في  
عقليتنا المعاصرة . ومن هنا يسهل علينا رؤية  
الحاضر في الماضي ورؤية الماضي في الحاضر .  
غاية المجدد بقلعة الشعور ، ان يهي الانسان موقفه  
في الحياة حتى يشعر بلباته وبما حوله وبأبنية  
الواقع ومدى بعدها عن الأبنية المثالية في  
الوحي .

يهتف إلى تحليل الواقع وإلى أي حد ترتكز هذه الأبنية على أبنية نفسية أخرى عند الجماهير . ولا كانت هذه الأسس النفسية ذاتها ناشئة من موروث حضارى فانه يتعين تحليل هذا الموروث ومعرفة ظروف نشأته .

عملية التراث والتجديد إذن تنتظم ميادين ثلاثة :

الأول تحليل الموروث القديم وظروف نشأته ومعرفة مساره فى القصور الحضارى .

والثانى تحليل الأبنية النفسية للجماهير وإلى أي حد هي ناتجة عن الموروث القديم أو عن الأوضاع الاجتماعية الحالية .

والثالث تحليل أبنية الواقع وإلى أي حد هي ناشئة من الواقع ذاته ودرجة تطوره أم إنها ناشئة من الأبنية النفسية للجماهير ، هذه الأبنية التى ترتكز إلى الموروث القديم . تهدف هذه العملية إذن إلى الانتقال من علم اجتماع المعرفة إلى تحليل سلوك الجماهير ، إلى من العلوم الانسانية إلى الثقافة الوطنية ، ومن الثقافة الوطنية إلى الثورة السياسية والاجتماعية .

وعملية التراث والتجديد رد فعل على أزمة التغيير للواقع الاجتماعي نظرا لتعثر محاولات التغيير واصطدامها جميعا بقضية التراث كمخزون نفسى عند الجماهير . من هنا فإن هذه العملية جزء من العمل الأيديولوجى للبلاد النامية ، إذ إنها تعمل على الواقع ، ومحاولة التعريف على مكوناته الفكرية والنفسية والعملية ، إنها قضية تصفية الموروث الفكرية للتنمية ووضع أسس فكرية جديدة لتطوير الواقع . فإنا كان ما تفكروا فيه البلاد النامية على المستوى الأيديولوجى هو عدم الوضوح النظرى والتذبذب بين أيديولوجيات الغرب والشرق معا ، فإن عملية التراث والتجديد هي الكفيلة بتحقيق هذا الوضوح النظرى وصياغة أيديولوجية قومية للبلاد النامية تتبع من أرضها ، وتمتد جذورها فى تاريخها وتجبب متطلبات واقمها . تكون الأيديولوجية حينئذ تعبيرا عن الثقافة الوطنية للشعب ، وتأكيدا لذاتها وإبقاء على هويتها .

لا تعنى هذه العملية أصلا نظريا لتقديم بل تعنى تغيير الواقع تغييرا جذريا بالقضاء على أسباب التخلف من جذوره النفسية . مهمة التجديد إذن عملية وليست نظرية وهي المساهمة فى البناء النظرى للواقع وذلك بالقضاء على الأفكار الثابتة فيه والأحكام المسبقة التى لا يمكن أن تكون أساسا نظريا لتغيير الواقع .

التجديد جزء من البناء النظرى للواقع وجانب من الإيضاح للسلوك ، فالتراث ليس غاية فى ذاته بل وسيلة لتحريك الجماهير وتغيير الواقع . ويدفع المؤلف بلى هذا المنهج لا يبنى الوقوع فى نظرة مثالية تود تغيير الواقع بتغيير الأفكار وتفسير الظواهر الاجتماعية بتغيير أبنيتها القومية . ذلك - يقول - لأن التراث القديم مازال حيا فى وجدان الجماهير ومازالت القيم الموروثة هي الموجهة لسلوكها . وعنده أن الظاهرة المدروسة - الحضارة وأثر التراث القديم فى البناء الثقافي الراسخ - ظاهرة شعورية ، أى أن الأبنية ( اجتماعية وسياسية واقتصادية ) والأبنية القومية من نظريات وآراء وموروثات تم توحيدها فى الأبنية الشعورية وهي الأبنية الفعلية التى تحدد سلوك الجماهير . لديه أن الواقع خارج القصور خواء والنظرية خارج القصد لا فعل لها ، لأن الأفعال والوقائع إنما تتحدد بكونها أبنية للشعور .

تعتبر عملية التراث والتجديد أيضا عن أزمة أخرى هي أزمة الدراسات الإسلامية . فإذا كانت أزمة التغيير أزمة الثورة فى واقعنا ، فإن أزمة الدراسات الإسلامية هي أزمة البحث العلمى . لذلك كانت هذه العملية تعبيرا عن أزمة التغيير الثورى وأزمة البحث العلمى . لهذا فإن مهمة الباحث المعنى بتجديد التراث ليست الأخبار والتعريف وإنما مهمته إرجاع الظواهر الفكرية إلى أصولها الأولى - الكتاب والسنة - لمعرفة كيفية خروجها منها ومحاولة العثور على منهج أو مناهج دائمة ومتكررة يمكن بواسطتها العثور على منهج إسلامى عام . ليس المطلوب الآن هو الأخبار بل المطلوب اكتشاف ( تصورات العالم ) فى علو المناهج القديمة التى تحدد نظرتنا إلى واقعنا المعاصر ، والبحث عن موجبات سلوكنا فى أبنيتنا النفسية القديمة التى ورثناها .

**ويبحث التجديد - كما يراه المؤلف - بصفة طرق ، بصفة خاص باللغة ، وبصفة خاص بالمعنى ، والبعض الثالث خاص بالأشياء ذاتها ، حسب إبعاد الفكر الثلاثة ( اللفظ والمعنى والشئ ) .**

وعند المؤلف أن حركات التجديد لم تنوفق سواء فى الماضى أو فى العصر الحديث ، إلا أنها كلها مازالت نسبية جزئية ولم تؤد إلى نتائج حاسمة سواء على المستوى النظرى أو فى التطبيق الفعلى للغة من أسباب هذا الإخفاق ، وذلك لأن لغة المجدد مازالت الهية ، دينية ، تاريخية ، قانونية . مجردة . ومازالت اللغة التقليدية تستعمل

التجديد عن المعاني الضمنية مما يؤدي الى نقص في التعبير وفي التوسيل . ولن تتحول حركات التجديد المعاصرة - كما يرى - الى حركات جذرية الا بتجديد . اللغة ولن يتحول الاصلاح الى ثورة الا بالتخلي عن اللغة التقليدية والتعبير عن المضمون للوروث سواء في المعنى أو في الشيء المشاعر اليه بلغة جديدة تتوافر فيها شروط العصر ، وعلى راسها لغة العلم التي يمكن للآخرين التعامل بها ، وتحقيق ما نصبو اليه من قيام حركات للتجديد كلية شاملة ، جذرية أصلية - تكوينية جادة ، تهدف الى نقل حضارتنا من طور قديم الى طور جديد . وقد تطورت الحضارات الانسانية وانتقلت من طور الى آخر بفعل منطق التجديد اللغوي . فاذا كان اكتشاف العلوم مرهونا بنشأة اللغة فان تاريخ الانسانية كله مرهون بتجديد اللغة .

ومن جهة ثانية - بعد التجديد اللغوي - فان التجديد هو إعادة قراة التراث بمنظور عصري ، حسب المستويات الحديثة للتحليل ، واهم هذه المستويات الشعور . والشعور مستوى اخص من الانسان ، واهم من العقل ، وادق من القلب واكثر حيادا من الوعي ، يكشف عن مستوى حديث للتحليل موجود ضمنا داخل العلوم التقليدية نفسها ولكن نظرا لظروف نشأتها لم يوضع في مكان الصدارة ، ولم تمتص له الاولوية الواجبة ، ولكنه يفهم ضمنا ، ويرأ فيها بين السطور . ان الشعور موجود ، ولكنه خفي . في الالهييات وفي العلوم التقليدية .

ومن جهة ثالثة - بعد التجديد اللغوي ومستويات التحليل - فان واقع البيئة الثقافية مستوى ثالث . فقد نشأت العلوم التقليدية من واقع للحضارة القديمة وعمل مستواها الثقافي وفي واقعها التاريخي . وحدد ذلك الواقع بناء كل علم ، ماهيته ، ومنهجيه ، ونتاجه ، ولغته . فالعلوم القديمة بهذا المعنى ليست علوما مطلقة ثبتت مرة واحدة والى الابد بل هي علوم نسبية حاولت التعبير عن الوحي في اطرار نوعية الثقافة الموجودة في العصر القديم . هناك اذن فرق بين العلم ومادته ، فالعلم بناء عقل قد يعرض في مادة معينة أو غيرها في حين أن المادة تعطيهما البيئة الثقافية المحددة في الزمان والمكان . البناء لا يتغير ولكن المادة تتغير .

وينتهي المؤلف الى تحديد طرق يمكن بها إعادة بناء كل علم على حدة ، إضافة الى ما حدده فيما سبق من طرق تجديد التراث التي تمت للعلوم الدينية العقلية جميعا . هذه العلوم هي موضوعات التجديد . وإعادة بنائها هو التجديد . أما الطرق

الجديدة فاربع مسود ، يسميها : ( منطق التفسير ) ، و ( منطق الطولوس ) ، و ( منطق التقييم ) ، و ( منطق التجديد ) . أما العلوم الاسلامية العقلية الاربية ( الكلام . الفلسفة . التصوف . الأصول ) فاننا نرتد الى مصدرها في الكتاب والسنة . وأما العلوم الرياضية فهي علوم عقلية خالصة اذ انها تخضع لنظرية في العقل الخالص ، ولو أننا نستطيع - يقول المؤلف - أن نجد بواعثا وموجهاتها في توجيهات الوحي ، وفي تصورات الله خاصة في التنزيه . والعلوم الطبيعية كالعلوم الرياضية نستطيع أن نجد بعض البواعث عليها مستمدة من نواة الحضارة الاسلامية مثل التجريب . والدعوة الى التأمل في الطبيعة ، والتوجيه نحو اكتشاف العالم ، فهذه العلوم أيضا جزء من موقف حضاري عام . أما للعلوم الانسانية فاننا نستطيع أيضا أن نجد البواعث عليها من توجيهات الوحي العامة ويمكن القول بالمثل في علوم اللغة والادب ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، وعلم الأخلاق ، وعلم القانون ، وعلم السياسة ، وعلم الاقتصاد ، وعلم المنطق وعلم الجمال ، كلها علوم مرتبطة بالوحي وان لم تظهر علوما مستقلة مثل العلوم الدينية الاربية . ان وحدة للمعلوم ممكنة من خلال صورة كل علم في العلم الآخر . وإذا كان التراث قد منحنا علوما عقلية عبر فيها من آخر ما وصلت اليه قدراته من تعقيل للنص وتظليل للوحي ، وإذا كان التجديد باستطاعته تحويل هذه العلوم التقليدية الى علوم انسانية ، فان العصر الحاضر يهدف الى القيام بخطوة أكثر تقدما وهي تحسين العلوم الانسانية وريثة العلوم التقليدية الى ايدولوجية . وهذه هي الغاية النهائية من تجديد التراث : ايدولوجية تجيب مطالب العصر . والايدولوجية علم نظري وعمل على السواء . هي علم نظري لأنها تعبّر نظري عن مطالب الواقع ، وعلم عمل لأنها تغطي وسائل تحقيقها بفعل الجماهير ، فاذا كانت بداية العلوم العقلية التقليدية هي الوحي فان نهايتها هي الايدولوجية . وما عملية التراث والتجديد في النهاية الا تحويل الوحي من علوم حضارية الى ايدولوجية او ببساطة تحويل الوحي الى ايدولوجية . مهمة هذه العملية اذن تحويل الوحي الى علم شامل يعطي المبادئ العامة التي هي في نفس الوقت قوانين التشريع وحركة المجتمعات فالوحي هو منطق الوجود .

اتوقع ان يثير هذا العمل - بقدر طموح سبيله وغايته وبقدر جدية صاحبه - جدلا واسعا . ولقد يكون سنبل الى المشاركة في هذا الجدل أن أقف مع المؤلف محاورا إيهاء في مفهوماته ( الاصطلاحية ) وتحليلاته الفكرية وربما لمسح قارئني ان هذا الحوار إنما هو بين منهجين :



ضيق المؤلف مفهوم ( التراث ) تضييقا عظيما . لقد جعل ( التراث ) فسكرا ، ووقف بالفكر عند الفكر الإسلامي ، ثم وقف بالفكر الإسلامي عند الفكر الديني وكاد يلق بهذا الفكر الديني عند جهد الأصوليين من الفقهاء . أشار المؤلف مرة واحدة ( ص ٢٦ ) الى تعدد جوانب التراث وحاجته الى باحثين متخصصين كل في ميدانه ، ثم عاد وقرر ان الفرد - المؤلف مثلا - يستطيع بيان وحدة العلوم ووحدة المنهج . وهذا مشروع وممكن ، ولكن الذي تحقق في الكتاب كان وحدة ضيقة عمادها الفكر الديني ونهجها فقهى أصول حازم . غلبت هذه الوجهة على العمل كله فكادت تنقله من افق تجديد التراث الى افق احياء الفقه . ومن حق المؤلف ان ينتخب ( المادة ) التراثية التي يتعامل معها حسب اختصاصه واهتمامه ولكن من واجبه الا ينسى على ان هذه المادة هي كل التراث ، وعلى ان إعادة بنائها بناء مثال للعالم .

ومن حق المؤلف ان يحاول بيان سبيل الى نهوض المسلمين من داخل حضارتهم الإسلامية ، ولكن ليس حقا ان يرى ان هذه الحضارة الإسلامية هي كل حضارة المسلمين . ان دين العرب والمسلمين هو الإسلام الذي نشأت حوله حضارة من الملم حضارات البشرية ، ولكن هؤلاء العرب والمسلمين لهم ادول حضارية سابقة مؤثرة في تاريخ الانسان . وأشار المؤلف مرة ( ص ٣٠ ) الى سعة الموروث الحضارى للمنطقة فذكر ان التراث القديم تراث سامي لا فرق فيه بين لغاته الثلاث : اليهودية والمسيحية ، والإسلام ، بل انه يجمع كل التراث السامى القديم ، الفرعونى والآشورى والآبيل والكلدانى . لكن هذه الإشارة تأملت وغلب عليها دور حضارى واحد - هو الدور الإسلامى - من الأدوار الحضارية الثابتة لهذه الشعوب .

وللؤلف - وهو يحلل التراث والواقع - ان يختار مستوى للتحليل ومنهجه ، وله ان يتوصل بالمناهج النفسية والبنائية والفينومينولوجية ليتجاوز الواقع (المادى) الى ما وراءه من مضمون شعورى ونفسى . وله كذلك ان يجعل وكده الأول التفتيش عن المضمون فى الالهيات والعلوم التقليدية الموروثة . مؤمنا بان علينا هو نتيجة شعورنا بالعالم وبأن وجودنا ووجود العالم هو ما نشعر به . للؤلف كل ذلك ، ولكن ليس له ان يسم وأن يحاول التوفيق بين مناهج متباينة . ليس له ان يسم فيجزم ان لا شيء فى المسائل الخارجى يمكن ادراكه ومعرفته الا من خلال الشعور ، لأن البداية بالشعور - عنده - بداية

يفينية لاستيقظها بداية أخرى . اما محاولة التوفيق بين المناهج المتباينة ، بل المتقابلة ، فتبدو فى طموح المؤلف الى ( منهج نفسى اجتماعى ) ، وفى طموحه الى جعل الأساس الشعورى العامل الأول فى تفسير الظاهرة المدروسة - الحضارة - فى نفس الوقت الذى يطمح فيه الى وضع الظاهرة فى منظور تاريخى . ولا تنجح محاولة التوفيق - بطبيعة الحال - لأن المؤلف يرد بحزم ما رآه اجتماعيا الى ما سماه الابنية النفسية ، ولأن المنظور التاريخى لديه لا يجاوز لحظة ثابتة من تاريخ الجبيلة ، هي لحظة ازدهار العلوم الإسلامية فى المصور العباسية . للتاريخية - فى الظاهرة المدروسة - انما هي الظاهرة فى تطورها وفى جدل جزئياتها داخليا وفى جدلها ككل مع غيرها من الظواهر والتاريخية - فى المنهج الدارس - انما هي اعتقاد قوالتين هذا التطور . لكن المؤلف بعيد جدا - فى كل عمله - عن هذه التاريخية ، وقريب جدا من المثالية الروحية العادة . ولا ريب فى ان الشعور احد العوامل الموجهة لسلوك الفرد والجماعة ولكنه ليس العامل الأساسى فى تفسير هذا السلوك . ولا ريب فى ان الشعور أحد القوى العارفة ولكنه ليس منهجا معرفيا . ولا ريب فى ان للتراث آثارا شحورية نفسية فى الواقع المائل ، ولكن الأثر الأعظم للتراث انما يستطيع - فى تفاعله مع معطيات الواقع - فى مستوى تطوّر الجماعة فى تعاملها علميا وتكنولوجيا مع عالمها الطبيعى ، وفى مستوى تطور الجماعة فى علاقاتها ثقافيا وسياسيا فى نظامها الاجتماعى . ماذا قلت ؟ ولم لا أقول ان العلم ينكر ان يرد جهد الجماعة علميا وابداعيا وفكريا - تراثها - الى مصدر واحد مهما تكن منزلته ، وينكر ان تكون الحضارة ( موقفا شعوريا ) وان يكون الدور الحضارى للجماعة فى التاريخ ثابتا عند لحظة مهما يكن ازدهارها ، وينكر ان يكون مستقبل الشعب فى نهوضه الحديث وراءه ، مهما يكن هذا ( الدور ) مضيقا . مضيقا الحق ان مفهومات المؤلف للتراث والحضارة والنهضة ذاتية غالية ، وان منهجه فى تحليل التراث والواقع ذاتي غال . وتنسحب منه الذاتية الغالية - مفهوما ومنهجيا - على المسائل الأخرى وخاصة للغة والقومية والثقافة والتودة والتأثير والتأثر .

ومال لا أضع نفسى ازاء القضايا المباشرة للؤلف ؟ ان الرجل يتفيا صياغة فكرية تشكيل : لو لهما شكل التراث وما يتصل به من مسألة ( الشخصية القومية ) ومسألة ( الأصالة والمعاصرة ) ، وما يتصل بكل ذلك من مغبة للحضارة وما هية للثقافة . ولانها

متحولة تاريخيا ، تنتظم عناصر ثابتة هي سبب بقاء المجتمع وعناصر متغيرة هي سبب تطوره .  
وامتلاك الوعي الانساني لهذه المعرفة هو اداته للتقدم . ان هذا التعرف يقضى الى التفسير ، ومن ثم الى التغيير .

وعلى هذا فان ( الشخصية القومية ) لمجتمع من المجتمعات انما تنهض على عمادين ( جغرافى طبيعى - بشرى لانساني ) ثابتين نسبيا ، وعلى عماد اجتماعى اقتصادى ( تاريخى ) متغير .  
ويتأسس على هذا ان التفويض عن ( ملامح وخصائص ) المجتمع ما يمكن اذا اعتمد التغير من مرحلة الى مرحلة في تاريخ هذا المجتمع نهجا ، واذ نتكبت طريق التجديد والتنشيط الجسديين لبعض السمات والخصائص الظاهرية . وعلى هذا ايضا تبدي قضية للتراث والواقع ( الاصاله والمعاصرة ) مرتبطة بحقائق المرحلة للتاريخية المحددة التي تنيرها ، وهي مرحلة التطور الراهن في بلادنا . اى انها قضية تبدي يتفاعل التكوين الاجتماعي الاقتصادي الثقافي لمجتمعنا مع العصر للذي نعيش فيه . ولا كان هذا التكوين متعمدا الطبقات والمصالح ، فان تحديد ما هو اصيل وما هو معاصر انما يتأسس على وجهات متعددة مثله لتلك الطبقات ومصالحها . اى ان النهج في المعاصرة هو الذي يوجه الى النهج في الاصاله فكان الحاضر هو الذي ( يخلق ) الماضي - ان صحت العبارة - او ان الحاضر هو الذي يفسر لماضي .  
لهذا فان كل تحديد للاصاله انما يتضمن تحديدا للمعاصرة . فاذا اعتدنا هذه الضوابط هنا ، فاننا ننتهي الى تحديدات تراها صالحة : اهمها التمييز بين ( التراث ) و ( الاصاله ) ، ذلك ان الاصاله لا تطابق التراث ، لان التراث هو الماضي الثقافي ، اما الاصاله فهي الماضي الثقافي الصالح للتواصل والقادر على التأثير في الحياة الحديثة وعلى الاستجابة لحاجاتها الحقيقية ، ان هذه النظرة توجه الى درس التراث كله درس تاريخيا نقديا لبيان للتجربة التاريخية بكل جوانبها وكل ملامحاتها ، هنا يصبح التراث تاريخا . اما الاصيل - وهو جانب من التراث - فيصبح مجالا للاحتفاء والاستلham . وهنا تصبح المعاصرة هي ذلك الاصيل مجددا وقابلا للجديد في ظروف جديدة . الاصيل - في هذه للنظرة - هو التراث النابض بالحياة ، هو جزء من البناء الثقافي التاريخي للجماعة ، متطور بتطورها ، مستجيب لوعي حاجاتها وعلاقتها الجديدة . ان الاصيل يتحدد - هنا - بدواعي تحديده لى بدواعي للمعاصرة . ان ضبط التعامل علميا مع التراث هو في ذات الوقت ضبط لتعامل مجتمعنا مع هذا العصر الذي نرؤ الى المشاركة في حضارته .

شكل الثقافة الوطنية المصرية في ضوء تحليل التراث الماضي والواقع الحاضر ، وما يتصل بذلك من خطة فكرية ومن تقويم للخط السالفة في تراثنا القريب . ولنا في هذين الشكلين - بكل ما يتصل بهما - كلام :

الموروث الثقافي في مجتمع من المجتمعات هو انواعه الحافظ لتجربة هذا المجتمع في التاريخ ، ويتبدى هذا الموروث في الأعراف القيم والمثل العليا وأنماط السلوك والأديان والفنون والموسيقى والآداب مدونة وشفهية ، كما يتبدى في المأهات والهياكل وطرز المأهات . الخ . لكننا نفق هنا عند المفهوم الضيق الخاص للثقافة : للمصناعات الفكرية والدينية والعلمية والابداعية . ونعالج هذه الصياغة من زاوية محددة هي : الاصيل والمعاصر في ثقافتنا الراهنة . وبطبيعة الحال فلسنا هنا بحيث نعالج كلا من تلك الصياغات في اتصاله بقضية ( الاصاله والمعاصرة ) وانما نتناول للشكلات النظرية التي تنيرها هذه القضية .

لا يعرف العلم خصائص ثابتة لاية مجموعة تاريخية من البشر لاي مجتمع . ولذا فان العلماء يتخرجون ازاء مفاهيم مثل ( الخصوصيه التاريخية ) و ( الشخصية القومية ) و ( الاصاله والمعاصرة ) وغيرها . من وجوه التخرج ان العلم قد اكتشف الجدل بين المطلق والنسبي ، وبين الثابت والمتغير ، فاصبح القول باصول ثقافية مطلقة لشعب ما ، وبملاح ثابتة لشخصيته القومية ، قولا لا يقبله العلم . ومن وجوه التخرج ان بعض هذه المفاهيم قد اخفى روحا قوميا غالبا هذونيا ، وان بعضها ( الاصاله : تراثي ) قد استخدمته قوى اجتماعية وسياسية لموازة تخلفها وحماية مصالحها ، كما استخدم بعضها ( المعاصرة : عصرية ) لراد ثقافات المستعوب وخاصة الجوانب الديمقراطية والمتقدمة منها .

يبد ان اكتشاف العلم للجدل بين المطلق والنسبي وبين الثابت والمتغير ، قد ازال كثيرا من التخرج ، اذ وضع العلماء - في ضوء ذلك الاكتشاف - ضوابط لهذه ( المفاهيم ) جعلتها ( مصطلحات ) متممة في كثير من البيئات العلمية :

فضابط ( الخصوصية التاريخية ) لمجتمع من المجتمعات هو التعرف على ما يفسرها من تركيب اجتماعي واقتصادي ، وعلى ما يفسر تفيرها من مرحلة الى مرحلة في تاريخ هذا المجتمع . ليست الخصوصية هنا جامدة سمردية ، وانما هي متغيرة

المشكلة هنا أن بعض الاتجاهات الفكرية والسياسية قد اغفلت الحلفتين الأوليين من البناء الثقافي للصير ، خاصة بعد التفريغ السياسية منذ الخمسينات وبروز النزوع الى الوحدة العربية والوحدة العربية طاهرة تاريخية قطعت شوطا في نشوئها وتكوينها ، كما أن نظريتها السياسية تنمو بنموها وتطور بتطورها وتضجها . وبطبيعة الحال فإن الصياغات الفكرية الموضوعية تساعد على هذا التطور والنضج . وفي هذا السبيل فإن الوحدة العربية ليست امتدادا للقبليّة البدوية القديمة ، وإنما هي التفاعل العربي مع التكوينات التاريخية والقوميات : للصير ، العراقية ... الخ . وعلى هذا فإن الوحدة العربية ليست مجموع تواريخ هذه التكوينات والقوميات ، وإنما هي تكوين قومي جديد : ليس حاصل جمع تلك التواريخ ، وإنما هو نتيجة لتفاعلها . ويتأسس على هذا الفهم أن تلك التكوينات والقوميات لا تتوارى مع بروز الوحدة العربية . وإنما على العكس فإنها تزدهر مع هذا البروز ، لأن التناقضات والتفاوتات الراحنة بينها تؤدي الى هذا الازدهار ، ثم يحل التناقض في النتيجة العربية الجديدة . من هنا فإن ازدهار هذه التكوينات والقوميات يفضي الى التفاعل الصحي والصحيح ، ومن ثم فإنه يفضي الى نضج التكوين العربي الجديد . بهذا تبرز الثقافة للصير - بكل حلقاتها وبعمق سبعمين قرنا في التاريخ - كما يبرز غيرها من ثقافات تلك القوميات ذخرا هائلا لثقافة عربية واحدة .

#### هذا ما قلته هنا

وسيقول غيري غيرما قلت قريبا منه أو بعيدا عنه ، فالمعمل جاد وخصب . وسستظل جبهة المثقفين والمفكرين تتبع خروج اجزاء هذا المشروع الكبير . انا لهذه الاجزاء المنتظرون . وتعيه الى المؤلف المفكر النابه .

فاذا نهض درس التراث على منهجية ضابطة تاريخية ، ولذا نهض موقفنا من هذا البصر على منهج نقدي يمتد بالعاجات والملايسات ، تعددت لنا الملاقة بين التراث والواقع باعتبارها مشكلة واقعية ومصطلحا يمتد به العلم وبرضاها .

الثقافة - إذن - ظاهرة تماهيتها الأساسية ( التاريخية ) . وذلك لأن البنية الثقافية لمجتمع من المجتمعات هو نتاج جبهة بشرية صاغتها ظروف تاريخية ( اجتماعية اقتصادية ) محددة . من هنا تستمد ثقافة هذا المجتمع طوابعا القومية . ويتم هذا البناء الثقافي عبر مراحل تاريخية متعاقبة محركها وأساس التغير فيها مبراع القوى والطبقات الاجتماعية ، ومن هنا تستمد ثقافة هذا المجتمع طوابعا الطبقيّة . الطوائف القومية مفسر لتجانس عام ينتج ( وحدة ثقافة الشعب ) والطوائف للطبقة مفسر لتمايز يشير الى المثل الأعلى لكل طبقة من طبقات هذا الشعب والى وجهتها في الحياة ونظرتها اليها .

وتتبد هذه الطوائف القومية والطبقيّة امرا هو : أن أي شعب يصوغ خبرته في التاريخ - ثقافته - في ظل ظروفه بخاصة ، وفي ظل صيالاته بغيره من الشعوب . أي أن البناء الثقافي لشعب ما إنما هو ثمرة تطوره الذاتي وتلاحمه بغيره . وتماز هذا التلاحم الثقافي بين الشعوب تمثيل دال على خبرة البشر على هذه الأرض : تراث الانسان . فاذا كانت ثقافة الشعب عاكسة لطابعه ، فإنها في ذات الوقت جزء من كل . هي بعض من التجربة البشرية . لكن غلاة القوميين والترايين والمرجمين - في فترات احتدام الصراع الاجتماعي والفكري - يلحون على التمييز القومي ( المفضل ) الذي يتجاوز الاعتزاز الشعبي الى التعصب العنوي . فاذا وقعت عيونهم على ( أصالة ) ذات محتوي انساني في التراث القومي الكلاسيكي عدوها ( دخيلة ) . فاذا وقعت عيونهم على ( معاصرة ) ذات محتوي متقدم في الثقافة القومية الراحنة عدوها ( مستوردة ) .

وما دلم العلم قد اقر بتاريخية الظاهرة الثقافية - قوميتها وطبيعتها - فإن من تشكيلات الثقافة الوطنية المصرية أن حلقة أساسية من حلقاتها ، وهي الحلقة الأخيرة - الثقافة العربية الإسلامية - تكاد تخفي حلقتين أساسيتين أخريين - هما الحلقة الفرعونية ، والحلقة القبطية . ان الثقافة العربية الإسلامية في مصر - منذ اربعة عشر قرنا - هي الحقيقة الثقافية البارزة ، لكن تاريخ مصر المذون - بيناته للثقافي - يمتد عمقا الى اكثر من سبعمين قرنا . ووجهه

# الثابت والمتحرك

## في رؤيا أدونيس للتراث



غير أن هذه النظرة الديناميكية - بوميها الجديد موقفها العملي مع عناصر الحبر والتقسيم والصواب - ما زالت - على المستوى النظري - محجوبة عن قانون العلاقة الجدلية بين الحاضر والماضي . وما زالت تدور في إطار الوهم التقليدي الذي يفصل بين الموقف الراهن للفكر وبين رويته لتراث أمته . ما زال مفكرو هذا الاتجاه الجديد يظنون أنهم يقدمون صورة « موضوعية » للتراث والماضي وهم في هذا الوهم لا يحققون تمييزهم الكامل عن الاتجاه التقليدي الذي يرفضونه في واقع الأمر . إن مفكرى هذا الاتجاه - بكلمات أخرى - يناقضون أنفسهم حين يسلمون بإمكانية « ادراسة الموضوعية » للماضي كما لو كان الماضي شيئاً معانياً مستقلاً عن وعينا الحاضر وموقفنا الراهن . إن للماضي وجوده المستقل دون شك ، بمعنى أن له وجوداً تاريخياً في الماضي ( وجوداً بالمعنى الأنتولوجي ) ، أما بالمعنى العرفي ( الایستولوجي ) فالماضي مستمر يشكل الحاضر ، كما يُميد وعينا الراهن اعادة تشكيله . إن العلاقة بين الماضي والحاضر - بهذا الفهم - علاقة جدلية ، وكذلك العلاقة بين التراث والباحث . لا يكفي أن يتبنى الباحث في تراثه الاتجاهات التقسيمية الخيرة ، بل عليه أن يعي - بنفس الدرجة - جدلية علاقته مع هذا التراث ، وأن يتخلص من وهم النظرة الموضوعية . إن أهمية هذا الوعي تضع أساساً « موضوعياً » لموقف الباحث من التراث أنها تؤصل اختياره بدلاً من أن تجعله في منطقة « الأهواء » و « النوازع » و « الأغراض الشخصية » ، هي الاتهامات التي يوجهها عادة من يعتبرون أنفسهم سدة للتراث ، وأصحاب الحق الوحيد في فهمه وتفسيره . إن هذا الوعي - من جانب آخر - يكون قادراً على كشف الأساس النظري لموقف « الآخرين » من التراث . إنه ينسر « فهمهم الخاص » أو « تأويلهم » الذي يعتبرونه « الفهم » الوحيد و « التفسير » الصحيح . إن رفضهم « الفهم الموضوعي » هو نقطة الانطلاق الأولى لتعصم في الأهواء والنوازع والأفراض ، ومواجهتها بدلاً من تركها تعمل في الخفاء (٢) . وهذا الوعي يمكن الباحث من السيطرة على موقفه وفهمه وتقنيته ، مما يطيء رؤيته بهذا العمق ، ويجنبه مزالق القسطح والونب والربط الميكانيكي بين الظواهر .

انطلاقاً من الوعي بهذه العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر ، وبين الباحث وموضوعه ، لابد من التسليم - مع لوى ألتوسير - بأنه « لا توجد لغة قراءة بريئة » (٣) .

### ● ● إن دراسة التراث مهمة تحولها صعوبات عديدة .

أخطر هذه الصعوبات عدم الوعي بأن موقفنا الراهن من واقعنا يحكم نظرنا لهذا التراث ، ويكون حكمنا عليه ، ولقد انتهت - تقريباً - من الحق حياتنا التقليدية النظرة التقديسية للتراث ، تلك النظرة التي تراه كملا كلة ، وجمالاً كله ، وتراه كتلة واحدة لا تمايز بين اتجاهاته وعناصره . منذ القى « طه حسين » في أفق حياتنا الثقافية قبلة « في الشعر الجاهل » ، لم يكف وعي المثقف العربي عن التساؤل عن ماهية التراث وعن علاقته به . ولقد تأسس - منذ ذلك الحين - وعي جديد مؤداه أن الماضي شأنه شأن الحاضر - ليس خيراً كله ، بل هو مزيج من الخير والشر ، من الخطأ والصواب ، من عناصر التقدم وقوى التخلف . وأنه - شأن مجتمعنا الراهن - يقوم على الصراع بين هذه العناصر . ومن ثم انتفت نظرتنا السكونية الى التراث لتحل محلها نظرة ديناميكية (١) .

يبدأ للباحث من موقعه الراهن وحسومه المعاصرة محاولاً إعادة اكتشاف الماضي . والباحث في هذه الحالة يسلم بما يربطه بالماضي من علاقة جدلية ، وينطلق من حق الحاضر في فهم الماضي في ضوء همومه ، كما انه يسلم بأن هذا الماضي ليس كتلة واحدة ، وإنما هو اتجاهات ، تمكس قوى ومصالح طبقات . وهو - من ثم - يفتش في اتجاهات الماضي عن سند لموقفه الراهن . انه بكلمات أخرى لا يتبنى الماضي ككل ، بقدر ما يختار منه نائياً بعض عناصره ومثبناً بعضها الآخر . ان الماضي في هذه الرؤية له استمرار في الحاضر ، وان يكن استمراراً غير تشابهي .

**الباحث في هذه الحالة أشبه بالفنان ، أو الروائي . ان له مؤلفاً من الواقع ، وهذا المؤلف يحدد رؤيته للأشياء والواقع . وهو - من ثم - حين يختار من الواقع عناصر عمله الفني تحكمه رؤيته في عملية الاختيار هذه ، فلا يختار من الواقع إلا ما يبرز رؤيته . وتكمن مقدرة الفنان الحقيقية في قدرته على الموازنة للعلاقة بين عملية الاختيار التي يقوم بها ، وبين التقاليد التي يجب ان تكون طابع عليه الفني . ونفس التحدي مطروح أمام الباحث في التراث ، ان عليه ان يوائم موازنة دقيقة بين رؤيته وبين حقائق التراث . والوأي بعلقة الجدل مع الماضي هو سلاحه لتحنيق هذه الموازنة ، وتجنب الشلح والوثب .**

من خلال هذا المنظور نتعرض لرؤيا أدونيس للتراث كما عرضها في دراسته « الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب » (١) . وبهنا - ما دمنا بصدد العلاقة الجدلية بين الباحث والتراث - ان نحدد موقف أدونيس من الواقع كما عرضها هو نفسه في هذه الدراسة ، وذلك حتى نتكمن من اكتشاف المنظور الذي ينظر للتراث من خلاله . ما هو تصوره للإبداع ؟ وما هو تصوره للاتباع ؟ ما هي مفاهيم الثبات والتحول عنده ؟ وما هي كنه العلاقة بينهما ؟ ما هو تصوره للعلاقة الماضي بالحاضر ؟ وتصوره للعلاقة هو - كموقف وشاعر - بالتراث ؟ كل هذه أسئلة قد تضيء الإجابة عليها جوانب الإضافة في هذه الدراسة ، كما أنها - في نفس الوقت - قد تكشف عن بعض جوانب القصور في تعاملنا مع التراث ونظرتنا له . وعلى الجوانب ألا يتوقع عرضاً أفيها لا أفكار الدراسة تغيبه عن قراءتها . بنفسه ، إذ تظل هذه القراءة للدراسة أدونيس قراءة من زاوية خاصة تمكس اهتمام كاتبها وانشغاله بدراسة مضطربة الجاويل . في ثقافتنا القديمة والحديثة على السواء .

يتحدد موقف أدونيس من الواقع في ثقافته بين تناقض : الثقافة السائدة ، والثقافة الطبيعية التي يتبنى إليها ، الثقافة السائدة - من وجهة نظره « ينزوع من الأيديولوجية السائدة . هذه الأيديولوجية المتخلفة في مؤسسات المجتمع العربي . المؤسسة في ممارسات الأجهزة الأيديولوجية لنظام العربي ، لا تؤسس شروطاً جديدة وعلاقات جديدة ، وإنما تعيد انتاج العلاقات الاستثنائية الماضية . فهذه الأيديولوجية السائدة ليست إلا استعادة للإيديولوجية الاستثنائية الماضية ، وليس التحول السياسي ، الظاهري ، أكثر من إزاحة للطبقة القديمة المستغلة . من أجل ان تحمل طبقة جديدة ماثلة لا من أجل تحرير الطبقة المستغلة » (٢٣٩/٣ - ٢٤٠) . وإذا كانت الثقافة السائدة هي ثقافة الطبقة المسيطرة وهي ثقافة تستند إلى الماضي ، فإن الثقافة الطبيعية - التي يتبنى إليها الكاتب - هي ثقافة الطبيعة للثقافات

المسودة وهي « طليعة تمتلك وعيها الخاص بوضعها . يكونها مسودة ، وإنما تتمثل من أجل التحرر والانعتاق من شروط حياتها هذه ، ومن الأيديولوجية السائدة » (٢٤٠/٣) .

هناك إذن ثقافتان مميزتان ، تعبر كل منهما عن وضع طبقي . الثقافة السائدة تعبر عن الطبقات المستغلة ، بكر الممين ، وتستند إلى الماضي . أما ثقافة الطليعة ، فهي تعبر عن وعي الطبقات المستغلة ، بفتح الفين ، ورغبتها في التحرر والانعتاق . ومن الطبيعي أن تستند هذه الثقافة إلى الحاضر في مواجهة الماضي الذي تستند إليه الثقافة السائدة . ولكن كيف تستند الثقافة السائدة إلى الماضي أنها تقوم بعملية « تفسير » أو « تأويل » لهذا التراث . أنها تحول إلى قوة لترسيخ الأنظمة القائمة واستمرارها . « في هذا المنظور ، بطل قول القائل : ان الماضي انتهى ، أو لم يعد فعلاً ، أو أنه ليس مشكلة . خصوصاً ان تحويل التراث إلى قوة أيديولوجية توجه الحاضر ، يرتبط بموقف تقريبي أخلاقي : لا يكون العربي قريباً إلا بقدر إيمانه وارتباطه بتاريخه ، كما تفهمه هذه الأجهزة الأيديولوجية السائدة وتعلمه (٢٢٧/٣) »

هكذا عبداً - في نظر أدونيس - مشكلة التراث . انها تبدأ كرد فعل لتوظيف الثقافة السائدة للتراث لخدمة أهدافها . وإذا كانت الأجهزة المسيطرة تعطي للماضي استمرارية في الحاضر للوقوف ضد حركة التغير ، فإن مهمة القوى الطبيعية التي تسعى إلى التحرر ان تبدأ بطرح مشكلة التراث ، ولكن من منظور مغاير لها وطرحه طرحاً نقدياً « ان التراث ليس مشكلة نظرية فكرية وحسب ، وإنما هو أيضاً مشكلة سياسية واجتماعية . وتبدو - تبعاً لذلك - أهمية النقد وضرورته ، نقد الثقافة التقليدية السائدة ، ونقد مفاهيمها ، خصوصاً مفهومها للتراث وللماضي بشكل عام » (٢٢٨/٣) . والمنظور الذي يجب ان نرى التراث من خلاله هو ذات المنظور الذي ننظر للواقع الراهن من خلاله . اننا لارأي الواقع الاجتماعي والسياسي وانشغافى كتلة واحدة ، وكذلك نظرنا للتراث يجب ان نراه في ضوء جدلية الصراع بين عناصره . والمبدأ العام الذي يحكم نظرنا سواء الماضي أو للحاضر هو جدلية الرضى والقبول « هي الظاهرة الأكثر طبيعية وواقعية في الثقافة ، وفي الحياة الاجتماعية السياسية بعامه . فهي كل مجتمع نظام يمثل قيماً ومصالح لجماعات معينة ، من جهة ، ونواة لتصور نظام آخر يمثل قيماً ومصالح منافسة لجماعات أخرى مقابلة ، من جهة ثانية . وليس تطور المجتمع إلا الشكل الأكثر تعقيداً للصراع أو للتفاعل بين هذه الجماعات » (٢١/١) . من خلال هذا المنظور يجب ان ننظر إلى التراث « ان الأصل الثقافي العربي ليس واحداً ، بل كثير ، وأنه ينقسم بلورياً جدلية بين القبول والرفض ، الرأى والمكس ، أو لنقل بين الثابت والمتحول » (٢٠/١) .

التراث - من خلال هذه الرؤية - ليس واحداً ، وإنما هو متعدد . انه ليس نتاجاً ثقافياً واحداً ، وإنما هو نتاجات ثقافية لا تتباين لدرجة التناقض . لذلك لا يصح البحث في التراث كاصل أو جوهر أو كل وإنما ينبغي البحث في نتاج ثقافي محدد ، في مرحلة تاريخية محددة » (٢٢٨/٣) . ولا يقتصر مفهوم التراث على رؤية مستوياته المتنوعة في مراحل التاريخ المختلفة ، بل يمتد هذا المفهوم لرؤية تنوع مستويات النتاج الثقافي نفسه في مرحلة تاريخية

تلك الاتجاهات المتقدمة لا يمكن أن تكون مزمنة للفكر التقدمي ، نظريا أو عمليا ، فهي ليست أكثر من شاهد تاريخي على وعي طبقات أو جماعات صارت من أجل تقدم المجتمع ، وانتجت ثقافة تشهد لهذا الصراع وتعتبر عنه . فها قيل وعيد في الماضي ، في مجال الثقافة ، ليس شيئا مطلقا يجب تكراره والأيمان به . وإنما هو نتاج تاريخي ، أي نتاج يتجاوزوه التاريخ من حيث أنه تعب عن تجربة محددة لا تتكرر ، في مرحلة لا تتكرر هكذا ، ينسج أن طرح قضية الارتباط بالتراث أنها تقوم به الفئات الحاكمة المسيطرة موحدة بذلك ، بين سيادتها على النظام وسيادتها على الكلام ، وذلك من أجل ترسيخ ثقافتها وسيادتها . والخطأ هنا ، أي خطأ الفكر التقدمي ، هو في أنه ينزلق إلى ارضية هذه الفئات ، ويتبنى مقولاتها في كل ما يتصل بالتراث » ( ٢٢٨-٢٢٩ / ٣ )

إن هذه الرؤية التي يتبناها « أدونيس » للتراث تقوم على الهدم بدلا من الارتباط . إن الارتباط بالتراث - خاصة في اتجاهاته المتقدمة - لا يعني إهمال الظروف التاريخية ، بل يعني الوعي بها . إن الفارق بين الارتباط الذي يقوم على الوعي والارتباط الذي يقوم على التقليد ، فارق جوهري الوعي يدرك التمايز بين الماضي والحاضر ، في نفس الوقت الذي يدرك فيها جدلية العلاقة بينهما . انهما متمايزان متداخلان . أما التقليد فيحاول أن يكرر الماضي . الارتباط بالتراث - القائم على الوعي - يرى أن الماضي والحاضر متمايزان وجوديا ، ولكنهما متداخلان معرفيا ، بينما لا يميز الارتباط التقليدي بين هذين المستويين .

الجانب الآخر الذي يشكل موقف أدونيس من التراث - إلى جانب موقفه السياسي - كونه شاعرا ، بعد واحدا من طلائع الحركة الشعرية الحديثة . وهي حركة ترسخ أصول التجديد على مستوى الإبداع والتفكير النقدي في نفس الوقت . ويجب أن لا نغيب عن بالنا أن هذه الحركة ما تزال تعاني عدم القبول على المستوى الجماهيري الذي ما زال يحتضن الشعر الكلاسيكي والرومانسي في أحسن الأحوال . وموقف أدونيس كشاعر لا يختلف عن موقفه - كمفكر - من التراث ، فالموافق - في النهاية - وجهان لعملة واحدة .

الإبداع في نظر أدونيس نفي لكل صيغة جاهزة ، وتجاوز لكل شكل موروث . اننا - هنا - ازاء ثنائية تلقي مع ثنائية الماضي/الحاضر ، التي اشرنا إليها في الفقرة السابقة . اننا هنا أمام ثنائية الاتباع/الإبداع أو الخطابة/الكتابة . إن الإبداع ليس انطلاقا من معطى محدد اسمه التراث أو التقليد ، بل هو تحرر من كل شيء . « ليس الشكل عند الحديث ، في هذه الكتابة الجديدة صيغة كتابة ، وإنما هو صيغة وجود . أعني أنه وعد بعبادة دائمة . ومن هنا لا ينطلق الشاعر الحديث من أولانية شكلية ، بل ينطق ، على العكس ، من أولانية الاشكال . ابتداء ، يتحرر من المكتسب ، المتعلم ، الاصطلاحي ، ابتداء ، لا يمارس ما مورس . ابتداء ، يتحرر وفي أعماله طموح ليس إلى أن يتعلم القيم السائدة ، بل إلى أن يخلق القيم الجديدة . ابتداء ، يرى أن المسألة ليست أن نكرر لفظة معروفة ، بل المسألة أن نكتشف لفظة غير معروفة . ابتداء يغتار المحرر من المستقبل » ( ٢١٤ / ٢ ) ، « الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم » ( ٢١٢ / ٢ ) . والشاعر - إذا صح

بمعناها . فهناك - في المرحلة الواحدة - مستويات وأنواع للنتاج الثقافي « لا يجوز أن توضع على مائدة واحدة في صحن واحد - البحث في اللغة مثلا غيره في الشعر ، أو في الفلسفة . والبحث في هذا غيره في الفن المعماري أو الموسيقي » ( ٢٢٨ / ٣ )

هذه النظرة الديناميكية للتراث ، والتي تميز بين مستوياته ، وترى عناصره في علاقتها الجدلية ، تستطيع أن تواجه النظرة التقليدية للتراث ، وتحاربها بنفس سلاحها . لم يعد التراث - بهذا الفهم - ملك الطبقات المسيطرة ترسخ به سيطرتها ، وتفرض به أربابها توطيدا لسلطانها ، بل صار بنفس القدر سلاحا في يد القوى التقدمية صدار سلاحا للتغصير لا للتثبيت . وبكلمات أخرى صار التركيز في مفهوم التراث على عناصر التغير والتحول والقدم ، لا على عناصر الثبات والسكون والتخلف . يكاد أدونيس - على المستوى النظري الخالص - أن يدرك هذه الحقيقة ، ولكن رؤيته الثنائية للواقع الثقافي الراهن ، وتوحيد التام بين الثقافة السائدة والماضي ، وعدم ادراكه للعلاقة الجدلية بين الثقافتين ، وبين الماضي والحاضر ، جملة - على المستوى العملي - ينفر من الماضي نفوره من الثقافة السائدة . وإذا كانت الثقافة السائدة ، برويتها التقليدية للتراث ، تنبئ الاتباع وترفض الإبداع ، فإنها تحول دون أي تقدم حقيقي . ولا يمكن - فيما يرى أدونيس - « أن تنهض الحياة العربية ويبدع الإنسان العربي ، لذا لم تهتمس البنية التقليدية للذهن العربي ، وتخطى كيفية النظر والفهم التي وجهت للذهن العربي وما تزال توجهه » ( ٢٢ / ١ ) ، ودراسة التراث في هذه الحالة لا تمنى إخصابا للحاضر ، بقدر ما تهدف إلى هدم التراث نفسه ( التراث هنا = الثقافة السائدة ) ولكن بنفس سلاحه ، أي بآلة من داخله « وإذا كان التغير يفتقر دائما للبيئة القديمة التقليدية ، فإن هذا الهدم لا يجوز أن يكون بآلة من خارج التراث العربي ، وإنما يجب أن يكون بآلة من داخله ، أن هدم الأصل يجب أن يمارس بالأصل ذاته » ( ٢٣ / ١ )

إن الكتاب هنا يتحدث عن الهدم ، لا عن التجديد أو التثني . اننا ندرس التراث ، ونذكر تنوع واختلاف مستوياته ، لا لنؤكد موقفنا الراهن - في مواجهة استخدام التراث كأداة للتثبيت - بل لنهدمه من داخله ، نهدم عناصر الثبات بعناصر التغير ، أو بمعنى آخر نجعل التراث محايدا أو نسحب البساط من تحت أقدام أولئك الذين يستخدمونه إن هذا الموقف من التراث يختلف - جوهريا - عن الموقف الذي يؤمن بجدلية العلاقة بين الماضي والحاضر . إن موقف أدونيس - رغم ديناميكيته الظاهرة - ما زال يتعامل مع التراث باعتباره وجودا في الماضي . أنه يفهمه لكن يهدمه ، يكشف عناصر الجدل والصراع فيه ، لكنه يؤمن بأن هذه العناصر تفاعلت هناك في الماضي وانتهى دورها . إن رغبة أدونيس في الانفلات من الماضي وهدمه تنبع أساسا من رغبته في هدم الثقافة السائدة . وهو - وإن كان يسلم باستخدام الثقافة السائدة للتراث - يحرم نفسه من ذات السلاح ، ويؤمن على النقيض - أن علاقته بالتراث علاقة انفصال كاملة . أنه يسلم بأن التراث ونفبه في نفس الوقت . وهو - لذلك يدين أي ارتباط بالتراث « حتى حين يتعاطف الفكر التقدمي المعاصر ، كردة فعل على الفكر التقليدي ، مع اتجاهات في الماضي يمكن وصلها بأنفس متقدمة ، فالمقارنة مع الاتجاهات الأخرى سواء كانت تمثل ثقافة النظام الذي كان سائدا آنذاك أو مناهضة لها ، فإن

نفي السائد المقيم ، ورفض الاندراج فيه ، والانفصال عن هذا الكلام العممي . فانرضي أو استلحق هو بهذا المعنى ، علامة انصافه ، ابي كونه علامة العجدة « ( ٢٥١ / ٣ ) . هكذا يتخذ الرفض بالرجاء ، بالانصاف - ويتسق ذلك مع موقف الشاعر من التراث ، انه محاولة الفهم من اجل الرضى والتجاوز والتحرر .

يتجاوز أدونيس تصويره للابداع الشعري ، ويخطو خطوة أبعد في تأكيده على علاقة الانفصال بين الشاعر والتراث الشعري اسبق عليه . وإذا كان على المستوى الثقافي الخالص يرى ضرورة فهم التراث من اجل اعادة صياغة ثقافتنا ( انظر ٢٧٢-٢٧٣ ) فانه - على مستوى الابداع الشعري - لا يبتغي هذه المسئلة « ان العلاقة بين التراث والابداع ليست علاقة سبب بنتيجة . فهد يكون لامة ما اعظم تراث في انشيرة ، ومع ذلك لا يحول ولا يقهر ان يحول دون انحطاطها الى مستوى الامم العادية ، او دون اعادة . وفد لا يكون لامة ما ، في الاصل أى تراث - لكنها سرعان ما تنشأ تراثا في مستوى الامم المتفوقة . فالتراث ، بهذا المعنى ، مادة حيادية ، لا تهجم أو تتراجع ، اعنى لا تتحرك الا بين بدى المبدع . ولهذا كان لكل مبدع تراثه الخاص ضمن التراث » ( ١٠٤ / ١ )

وإذا كنا نتفق مع أدونيس في طرحه لعلاقة التراث بالامة ، من حيث ان تراث الامة الماضى ليس شرطا في تفوقها في الحاضر ، فانا نختلف معه في طرحه لعلاقة التراث بالمبدع . انه يتصور ان التراث مادة محايدة يشكلها المبدع كيف يشاء ، او هذا ما توجهه عبارته . ويبدو انه يعطى للمبدع اولية في صنع التراث وتشكيله . ان لسان الميزان يميل هنا الى جانب المبدع ، بنفس الدرجة التي مال فيها الميزان تجاه التراث في تصويره للعلاقة الماضى بالحاضر ، وهذا يؤكد النظرة الثنائية - الانفصالية ( غير الجدلية ) التي ينطلق منها أدونيس في فهم الحاضر والماضى معا ، وفي فهم العلاقة بينهما كذلك . في علاقة المبدع بالتراث تنبذى اولية المبدع على حساب التراث « ليس التراث ما يصنعك ، بل ما تصنعه . التراث لا ينقل بل يخلق .. ليس الماضى كل ما مضى . الماضى نقطة مضية في مساحة معتمة شامسة . فان ترتبط ، كبدع ، بالماضى هو ان تبحث عن هذه النقطة المضية . الوفاء لشعر هذا البحث وفاء لسقوط مسبق » ( ٣١٣ / ٣ )

وتأكيدا لمبدأ الفصل بين الابداع والتراث ، يعزل أدونيس العمل الابداعي عن سببائه التاريخي . ان زمن الابداع شيء اخر غير زمن التراث . فالأثار الابداعية الماضية ليست لكى تزكى الأثار اللاحقة او تولدها ، وانما هى اكى تشهد على عظمة الانسان ، وعلى أنه كائن خلاق ( أى انها مجرد شواهد تاريخية كالانجازات التقنية السياسية والثقافية ) . ثم ان الاثر اللغوي معاصر وغير معاصر في آن . فاللحظة الابداعية لا تتطابق بالضرورة مع اللحظة التاريخية ، او التراث ، بل يمكن ان تافقها . فاللغسان التاريخي في زمن ليس بالضرورة زمنه الراهن . وقد يقيم في الماضى ، او في الحاضر ، او في المستقبل ، او في هذه جميعا ، في آن معا . ومن هنا نفهم كيف ان لحظة الاثر اللغوي ليست بالضرورة لحظة الذوق السائد . صحيح ان بعض الانسار الفنية تحدد بالذوق ، لكن الاصح ان الأثار العظيمة هي التي تحدد الذوق . الاولى تنسجم مع اللحظة ، اما الثانية فتعطلها . الاولى تنابع تراثا أو تاريخا تدرج وتلويب فيه ،

ان يبدع من اللاشيء - يواجه معضلة معقدة ، خاصة اذا كان شاعرا ملتزما بموقف سياسى طليسى ، كما هو الحال مع أدونيس . « ان هذا الشاعر يواجه - على الصعيد الفني - مشكلة ذات وجهين متلازمين : كيف يعبر بمحنة ( توكيدا لانفصاله عن الآلية الايديولوجية السائدة ) ، وكيف يوصل هذا التعبير ( توكيدا لانفصاله العضوى مع اللسان الطليعية المسودة العاملة للتغلب على الايديولوجية السائدة وعلاقتها ) . هكذا يبدو ان دور الشاعر هو ان ينتج جمالية جمالية لا يستوعبها من العادة السائدة ، بقوة الايديولوجية السائدة ، بل يستوعبها ، على العكس ، من الطاقة الكامنة ، المقموعة لكن القادرة على تغيير شروطها وابداع شروط جديدة لحياة جديدة » ( ٢٤١ / ٣ )

ان المعضلة التي يطرحها - أدونيس هنا - معضلة الاتصال بين الشاعر والجمهور - لا تحلها فكرة « استيعاب الطاقة الكامنة » ، انها عبارة شعرية لا تحدد موقفا . وواقع الامر ان الشاعر ينظر الى الجمهور نظرة لا تعتمد به كثيرا . بل تنهمر بالسطحية والجهول . انه جمهور « ليست له ثقافة غنية ، لا كما ولا نوعا ، فان مستوى المشكلات التي يعانها هو مستوى مبتذل ، اعنى انه سطحي وتعميمي . وهو ، بعامه ، بعيد عن الأفق التي فتحتها العلوم والتجارب الإنسانية الحديثة . والشاعر الذي يسر له ان يخترق في هذه الأفق ، لابد من أن يتأثر بها في تعبيره ، لذلك لابد من ان يكتسز شعره بإبعاد حضارية وجمالية يصعب على القارئ ، موضوعيا ، أن يفهم اليها » ( ٢٤٧ / ٣ ) . ينسى أدونيس هنا دوره الطليعى . ويقع في مهوى الاغتراب عن الجمهور ، ذلك الجمهور الذي تسيطر عليه الثقافة السائدة التراثية . ان الشاعر في حيرة حقيقة انه يرفض حل وضع « البضامة الجديدة » نى « انا قديم » او « العضمون الجديد » في « شكل قديم » تفهمه الجماهير وتستوعبه . ان هذا الحل - فيما يرى أدونيس - « يفصل ، في الفعلية الجمالية ، بين محتواها وشكلها ، ويتبنى الشكل المتخلف لتعبير بعبء سهولته . وهو رأى ينظر الى الشعر بمقاييس من خارج الشعر » ( ٢٤٥ / ٣ ) . وينتهى الشاعر بتعليق الموقف « وإذا كان من نقد يوجه هنا فلا يجوز ان يوجه الى الشعر ، وانما يجب ان يوجه الى النص والمجاز في العمل التحويل الثقافي العام » ( ٢٤٧ / ٣ )

اذا قد نتفق مع أدونيس في تصويره لطبيعة الشعر والابداع الشعري ، كما نتفق معه في تصويره لطبيعة العلاقة بين الشكل والعضمون ، لكننا نرى ان القاء اللوم - في مشكلة الاتصال - على الوضع الثقافي السائد ، لا يحل المعضلة ، خاصة وأنه شاعر ملتزم بموقف اجتماعي وسياسى طليسى كما قرر هو نفسه . ان هذا الموقف قد يقلل من شاعر يرى الشعر ممارسة جمالية خالصة ، لها فعاليتها المستقلة غير المرتبطة بغايات وظيفية محددة . ان معضلة أدونيس الحقيقية - كناقد ومفكر هنا - هي في تصويره للابداع ونفوره - الذى اشرفنا اليه - من اى ارتباط بالتراث ، كرد فعل لموقف الثقافة السائدة كما تصورها موحدا بينها وبين التراث . ان ثورية الشاعر تآخذ طابع الرفض على مستوى الثقافة ومستوى الابداع كما تصورها الوقت انه يرفض الثقافة السائدة لانها تسلب بالتراث ويرفض الجمهور لانه خاضع للثقافة السائدة ، ولذلك كله يصبح التجديد الحقيقي هو نفي كل سابق ، والاتصال للحقيقي هو اتصال الانفصال « ان الصلة الاولى للصلة الشعرية هي في اصال الانفصال ، ان صبح التعبير ، أى في

بنية العقل العربي والثقافة العربية ككل « إن الشعر بذاته ، لا يفسر تامل الابنية في الحياة العربية . وكان واضحا - تبعا لذلك - انه لابد من البحث عن أسباب هذا التامل على غير التسلسل . ومعنى ذلك انه لم يكن يد من البحث في هذه الاسباب في الرؤيا الدينية الإسلامية . وهسهة الرؤيا غيبية وحياية في آن ، فهي نظرة شاملة للفكر والعمل للوجود والانسان ، للذات والآخرة . وبما ان هذه الرؤيا لم تكن تكملة للجاهلية ، بل نفا فقد كانت تأسيسا لحياة وثقافة جديدين ، وكانت بما هي تأسيسا أصلا جامعا ، صورته الوحي وبادته الامة ، النظام . ومن هنا ثبت لدى انه لا يمكن فهم الرؤيا الشعرية العربية في معزل عن هذه الرؤيا الدينية ، وأن الظاهرة الشعرية جزء من الكل الحضاري العربي لا يفسرها الشعر ذاته ، بقدر ما يفسرها الجبني الديني لهذا الكل » ( ٢٠ / ١ )

هناك اذن فرضيتان أساسيتان تقوم عليهما الدراسة : الفرضية الأولى ان الابنية هي النهج الذي ساد العقلية العربية ، ومازال يسودها ويتحكم فيها . الفرضية الثانية هي : ان هناك صلة جوهرية قانسة بين اللغة واللبن والسياسة ، وأنه لا يمكن تفسير الابنية بدراسة المعضلة في مستوى الشعر وحده دون الرجوع الى جذور الرؤيا الدينية نفسها في مستويها الديني والسياسي والفكري على السواء .

فإذا أضفنا الى ذلك ما سبق ان عالجهنا من رؤيته للتراث في ضوء موقفه الراهن \* لم نصل كبر أهمية - لاعاء الكتاب انه تجنب الفرضيات انقبالية « وانطلقت من الواقع والافكار كما هي » ( ٢١ / ١ ) كما اننا بنفس القدر لا نسلم بدعوى الموضوعية التي تؤمن بإمكان فهم موضوع ما في استقلال عن عموم الذات الفاعلة وعلاقتها الجدلية بموضوعها . ورغم ان الكتاب يسلم بإمكانية فهم « النصوص » فهنا مقايير لفهمه ، فانه يصر على انه يقدم صورة موضوعية الموضوع . يرى الكتاب ان « لغة من يحاول ان يفسر هذه النصوص بمنظور يشدد على انها تغتزن بدور التفكير الصحيح لكل عصر ، وانها لا تمثل جماع المعرفة المعاصرة وحسب ، بل تحتزن ايضا البلور الخفية لكل علم مقبل . ولأن هؤلاء يرون ان الذين ينظرون الى التراث من غير منظورهم يتجنون عليه ، عدا انهم لا يفهمونه ، ولا يصمدون الوثائق التي تسوغ لهم ما يذهبون اليه ، وانهم لا يحتوونه اليه بافكار مبتنة ترفض هذا التراث ، وانهم لا يحتوونه لكي يتكشفوا ما فيه من عمق وغنى ، بل لكي يخللوا على افكارهم المبتنة والتي تهدف اخيرا الى هدم التراث » ( ٢٢ / ١ ) . وبدا من ان يؤسس لدونيس فهم الآخرين الغاير نفهم للتراث على اصول جدلية ، كاشفا موقفهم المتخلف من الواقع ، استلم لنظورهم « جعلت النصوص التي تعتبر ، بالإجماع ، انها تشكل الاسس النظرية والعملية لهذا التراث ، هي التي تتكلم ، وصحرت دورى - عاما - في عرضها وتوجيهها واستنطاقها » ( ٢٤ / ١ ) ، فالقول بقصر دوره على ترتيب النصوص وعرضها ، والنصوص نفسها - دون قارى - هي التي تتكلم . ولنا حاجة لكشف ما في هذا التصور من تناقض ، اذ مجرد ترتيب النصوص و « توجيهها » ، يعني وضعها في سياق معين لتعطي معنى معيناً ، أي قراءتها قراءة متميزة . ان من المصطف الذي يفصل - نظريا - بين الذات والموضوع يكرس النظرة الواحدة للتراث بدلا من أن يفهمها - انه يكرس تهمة الافكار المبتنة ونوابا هدم التراث وتشويهه . بالإضافة الى ذلك فانه يوقع الباحث نفسه في مهاوى

اما الثانية فتبدا تاريخيا . الأولى تدخل سلبيا ، وهما ، او عندنا في حركة التاريخ ، اما الثانية فتبدا هذه الحركة وتمتجها بعدا آخر او ابجها آخر » ( ١٠٤ / ١ )

هذا التامصيل لطبيعة العلاقة بين الشاعر والتراث يحول الادعاءات السالبة في التراث الى مجرد شواهد تاريخية ، كانها وجدت في لحظة ما ، ثم توفت وجودها . هذا اى جانب ان التأكيد على ان الشاعر هو صانع التراث - دون ادراك لطبيعة العلاقة الجدلية بينهما - قد يطابق بين تراث لغة من اللغات وامة من الامم وبين تراث لغة أخرى وامة أخرى مادام الشاعر هو الفصيل النهائي في صنع تراثه . قد تكون علاقتي بسوفوكليس او شكسبير او رامبو او مايكوفسكى او لوركا اعرق من علاقتي باى شاعر عربي قديم ، دون ان يعنى ذلك اننى خارج على التراث الشعري العربي ، فالشاعر العربي الحديث قد يبدع ما يتنافى ، شكلا ومضمونا مع ما ابدعه اسلافه ، ويظل ابداعه عربيا ، بل الأكثر لا يكون الشاعر العربي الحديث نفسه حقا الا اذا اختلف عن اسلافه . لكل ابداع اختلاف . ومن هذه الزاوية يمكن القول : ليس الشاعر الذي يتجاوز أشكال الموروث هو الذي يكون عربيا عن التراث ، بل ان الشاعر لا يتنازل في لفته الا اذا كان ، بمعنى ما ، غربيا عنها » ( ٢٣ / ٣ )

ان الابداع - بهذا المفهوم - ابداع من عدم ، انه يشبه عملية الخلق الاول في التصور الديني ، انه لا يرتبط بياض ما ، ار تراث ما . انه - الابداع - يخلق تراثه الخاص . انه يعنى الاختلاف والمغايرة ، لكن الاختلاف لا يعنى بالضرورة الغناء الماضي ، فالتراث موجود ، ولكنه موجود لكي يرسمه ويتجاوزوه وتطور عليه . ان الابداع لا يعنى ان الشاعر « ينفي شعر اسلافه ، او انه يكتب بالفروقة » افضل مما كتبوا . بل يعنى انه يمرر عن تجربته الخاصة المغايرة في مرحلته التاريخية الخاصة المغايرة . ولهذا فان مسألة الشعرى مقايير بالفروقة » ( ٢٣ / ٣ ) ونحن نحاول ادونيس ان يؤسس ارتباطا بين الشاعر والتراث ، فان هذا التأسيس يمرر عنه بكلمات غامضة مثل « الارتباط بالشعر القديم لا يكون ، تبعا لذلك ، ارتباط بطرق تصيره ، بل بالروح المعيق التي حركة » ( ٢٣ / ٣ ) ، وبعبارة « الروح المعيق » تساوى في غموضها عبارة « للطاقة الكامنة » في حديث الكاتب عن معضلة التوصليل عند الشاعر الحديث ..

والسؤال الآن : اذا كان هذا موقفا ادونيس من التراث على المستوى الثقافي العام ، وعلى مستوى الابداع الشعري ، فما هو دافعه للقيام بهذه الدراسة ؟ وكيف اشرت رؤيته للتراث على منهج الدراسة وتائجها ؟

ينطلق ادونيس في دراسته هذه من هومو كناسر . والهيم الاساسي هو علاقة الانفصال اننى يعيشها مع الجمهور ، والتجاول على المستوى النقدي السائد ، لا يصفته الشخصية ، بل باعتباره احد مبدعي ومنظري الاتجاه الشعري المعاصر . انه ينطلق محاربا « الكشف عن سر هذا المبدأ الذي يكنه العربي ، بامة ، لكل ابداع حتى لكاه مفعول عليه . فان ردود فعل المباشرة ، اراء الابداع هي التردد والتشكيك والرفض على مستوى الحياة العامة ، والامم والقيم على مستوى النظام » ( ١٩ / ١ ) وهذا المنطلق يشكل موقف ادونيس المبدئي من المعضلة . ان هناك عدا ضد العربي لكل ابداع . ويبدو هذا المبدأ - في نظر الشاعر - كما لو كان نظرة مند العربي . الامر الذي يحطه يتجاوز اطار الشعر لبحث عن اسباب هذا الرفض في



عدم الانضباط المنهجي . أن أدونيس - في هذا الفهم - لا يقدم رؤيته الخاصة والتميزة للتراث وإنما يعرض - فيما يقول - « كما يمكن تسميته بتاريخ طواهرى فينوميونوجي . للثقافة العربية ، كما تكشف عنه الولاغ والأفكار التي تجمع في صحتها الأطراف التي وضعتها أو تبنتها » ( ٢١ / ١ )

يعتمد أدونيس في حكمه على هؤلاء الشعراء بأنهم مبدعون على تحللهم من القيم الدينية والخروج على المجتمع . أنه - بكلمات أخرى يوحد بين السلوك والشعر . وهو في هذا لا يختلف - جوهريا - عن الأيديولوجية التي حكمت على هؤلاء الشعراء بالظرد أو القتل أو الحبس بناء على سلوكهم أو على مضمون شعرهم . فالجذر النظري واحد هو محاكمة الشعر بما ليس من خصائصه . إن أدونيس - بذلك - يفضل - عليا - بين الشكل والمضمون .

ولا يفتقر أس الانحياز عند التوحيد بين السلوك والشعر ، أو الفصل بين الشكل والمضمون - بل يتجاوز ذلك الى اعتبار الشعر لغة خاصة ، ولغة جنسية على وجه الخصوص يتجلى انحياز عمر بن أبي ربيعة - فيما يرى أدونيس - من أنه يؤسس « ما يمكن تسميته بالزرعة الشهوية أو الإباحية في الشعر العربي ، وهو بذلك يتابع ما بدأه امرؤ القيس . أن شعرهما يستمد أهمية خاصة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة على المحرم ، دينيا واجتماعيا . وفي هذا تكمن اللبوة في التقاليد الاجتماعية - الدينية ، العودة الى البداية حيث لم يكن الإنسان يعرف الفحل أو العار . فشعرهما محاولة للخروج على المجتمع : كل خروج على تقاليد المجتمع بذاته قيمة . لأنه يمثل ، للاختطية ، فاللذة هي القيمة » ( ٢١ / ١ ) . وإذا كانت اللذة وحدها هي القيمة ، والثورة هي الخروج على التقاليد ورفض قيم المجتمع ، فالشعر - إذا أرضى هذه النزوات - يكون قد حقق غايته . هنا يتعامل الباحث مع الشعر على أساس أنه يرضى نزوة ويشبع شهوة . لم يعد الشعر تأسيسا لرؤية جديدة للعالم تتجاوز كل الرؤى القديمة وتحرر منها ، انظر بيان الكتابة ٢ / ٢٩٩ وما بعدها ، بل صار تدنيسا للمقدسات . وهنا بالضبط ما يجذب الكاتب في شعر امرؤ القيس وعمر بن أبي ربيعة « والملة في هذا المذهب أننا لا شموريا نحارب كل ما يحول دون تفتح الإنسان . فالإنسان من هذه الزاوية لوري بالفترة : الإنسان حيوان لوري . نحن لا شموريا ، ضد كل « شعر محرم » ، لذلك نلجج بكل من يقدس هذا الشعر ويمتحنه . هسبا الانتباه يفتح نفرة من الصوف في نظام العادات أو الأخلاق ومن خلال هذه النفرة نلمح كيف يتهدم العالم القديم ، أو نهدم عواقي الحرية . هذا الانتهاك فساد أو ضلال . لكن حين يكون المجتمع قائما على الضلال ، فإن ضلال الخروج عليه ، يصبح الفضيلة الكبرى . ومن هذه الناحية يمكن تحديد القوة أو الطاقة القوية بأنها هي القادرة على خبطة الأساس الزامن للأشياء وتغيير الواقع » ( ٢١ / ١ )

وحين يتعامل الكاتب مع شعر - جيميل - و « أبي نواس » و « أبي تمام » . فإنه يقدم قراءته الخاصة ، لهذا الشعر ، في هذه القراءة يبدو الانحياز واضحا في عملية التأويل التي يقوم بها الكاتب لهذا الشعر وقد نجد عند الباحث ما يسوغ - نظريا - هذه القراءة لهذا الشعر ، على أساس أنه ليس هناك أمام قارئ النص شيء معطى ، واضمح ، وإن عليه أن يتكشّف ، هو بنفسه ، ما يتكوى عليه هذا النص . وبما أن القراءة مستويات تابعة

لستوى القراءة ، فلا يمكن أن يصل قارئ النص الابداعي الى الشبكي عمل « حقيقته » النهائية ، فلهذه « الحقيقة » مستوياتها أيضا - القارئ بهذا المعنى « يخلق النص » . أنه حلاق آخر يواب خلق النص . والشاعر ابداعي هو ، بهذا المعنى ، أفق من الدلالات أو من « الحقائق » وليس « مكانا » لفكرة أو مجموعة من الأفكار ، نراها وننتقها بوضوح ، واحدة واحدة » ( ٢١ - ٢١٠ / ٢ ) . وقد تنفق مع الباحث في هذه الرؤيا علاقة القارئ بالنص ، بشرط أن يكون ذلك نهجا عاما يحكم رؤية الباحث للنصوص الشعرية القديمة ، ولا تقتصر على نصوص منتقاة بناء على رؤيا مسبقة تقوم على ثنائية الفعل بين منحى الانبعاث ومنحى الابداع ، كما تقوم على ثنائية الفصل بين الشكل والمضمون .

وكما كان عمر بن أبي ربيعة ابداعا يتجاوز واقعه بالرفض والخروج ، كذلك يكون شعر جميل خروجيا على مفهوم الحب التقليدي . ان الحببة في شعر جميل ليست « كائنا فرديا شخصا ، وإنما تتحول الى فكرة ، وتصبح - رمزا للمطلق فتنتج عن ذلك ثلاثة أمور : الأول هو أن الحببة تحب لذاتها ، كما يحب الله ، لا رغبة ولا رهبة ، لأطعها باللقاء ولا خوفا من الفياض . والثاني هو أن الحب لا يعود يستمتع بالحاضر ، بل بالمستقبل . والثالث هو أن الحب يفلت من سيطرة المحب ، فلا يمدد قادرا أن يواجهه ، ويصبح عاجزا ، في الوقت نفسه ، عن تفسيره » ( ٢٢٠ / ١ ) . هذه قراءة لا تختلف كثيرا عن قراءة ابن عربي الصوفية لشعر جميل ، وهي قراءة يشتر إليها الباحث نفسه ( ٢٣١ / ١ ) غير أن ابن عربي - والصوفية عامة - يقرآن الشعر قراءة - خاصة ، قراءة صوفية تبحث فيه عن اشارات ودلالات صوفية معرفية - وهم - في منهجهم هذا - لا يفرقون بين شعر وشعر ، إذ هذه المعاني لا تقوم بالشعر وحده ، بل تقوم بذات الصوفي القارئ للشعر ( ٦ ) .

وتمتد القراءة للشعر الى شعر أبي نواس ، بل يكاد الباحث يطابق مطابقة شبه كاملة بين الرؤية الصوفية للعالم كما حلها في مبحث « الحقيقة والشريعة ، الباطن والظاهر » في الفصل الثالث من الكتاب الثاني ( ٩١ - ٩٩ ) . وبين الرؤيا الشعرية لأبي نواس للشعر « الخمرة » من هذه الناحية ، حلم ولها فعل الحلم تكتشف المجهول ، سواء في اللات أو في الطبيعة ، وتقتلنا من وحل الأشياء المادية ، وتقدف بنا فيما وراءها ، وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي ، وأن للملموس تفتح لفحن الملموس ، فما نراه ونحسبه ليس الا عتبة لما نراه ولا نحسه ، وتجتاز بها هذه العتبة ، حيث تزول الفواصل ، ويصبح الباطن والظاهر واحدا . وكما أنها تنقلنا ، ضمن المكان ، الى المكان الخفي الآخر ، فانها كذلك تنقلنا ، ضمن الزمن ، الى ما يتجاوز الزمن ، حيث يعنى زمن الاصطلاح ، زمن الدقائق والساعات ، الليل والنهار ، وحيث تتحول الحياة الى ما يشبه النشوة الدالية . ( ١١٠ / ٢ ) الخمر عند أبي نواس - في هذه القراءة - معادل للتجربة الصوفية التي تستهدف الوصول الى المطلق والاتصال به . أنها تجربة تعيد للانسان وحدته المفقدة - معريا - مع الأشياء والعالم والله ، أن الخمر ليست عادة مسلوكية ولكنها تجربة حياة . مع أبي نواس أيضا يوجد الشاعر بين السلوك والشعر ، وتحدد ابداعية الشاعر في خروجه - سلوكيا - على قيم المجتمع ومبادئه ( انظر ٢ / ٢١٣ - ٢١٥ )

وأبو تمام - عند أدونيس - يعيد للغة أوليتها

الأرض بمقتضى ما تريد السماء . وكما أن العصبية عثف باسم القبيلة ، فقد أصبح الإجماع عثفا باسم الجماعة . وأصبحت السلطة عددا باسم الدين » ( ١٢١/١ ) ان التوحيد بين العصبية والإجماع ، وبين السلطة وأيدى في هذه المرحلة الباكرة أمر يحتاج لمراجعة فقد بدأ هذا التوحيد يأخذ شحنة الحقيقية مع نماذج القوى الاقتصادية والسياسية في أواخر عهد عمر وعهد عثمان ، وبعد عثمان أول من ربط بين السلطة ( الخلافة ) والدين حين قال رد على من طلبوا منه خلع نفسه : « لا أخلع قميصا بسنيي الله » وبذلك وضع أساس التيقراطية الدينية . غير أن الباحث يتعامل مع المواقف الإسلامية في هذه المرحلة باعتباره كتلة واحدة ، لا تمايز بين عناصرها . لقد كان الشك الذي تم به اختيار الظئفة في حوار السقيفة شكلا قريبا . يستجيب إلى حاجات عملية ملحة ، والصيغة التي طرحها الأنصار - بالمقابل - كانت - في جوهرها - دينية قبلية أيضا لسنا اذن أمام اتجاهين متقابلين متناقضين ، وإنما بدأ التناقص والنزاع في أواخر عهد عمر . لم يكن الإسلام بعد قد صار دولة بالمعنى السياسي ، وكانت القوى المختلفة ما تزال في طور التكوين . كانت الوحدة أساس هذا الكيان الصغير . ولكن بما أن عناصر الثبات قد بدت واضحة - في نظر الباحث - منذ هذه اللحظة الباكرة ، فلا بأس من القفز إلى نتائج تربط هذا المستوى السياسي بالمستوى الثقافي والفنوي على السواء . هكذا كانت الخلافة سلطة مطلقة . وباسم هذه السلطة انتقلت السيادة العربية ، على صعيد النظام ، من إطار الكثرة الجاهلية إلى إطار الوحدة الإسلامية وانتقل تبعاً لذلك ، إلى صعيد التعبير ، من إطار العبيدة . وكما أن الحقيقة تبصرت في فريش فان السيادة تجسدت فيها . وقد عني هذا الربط بين الفكر كعريفة في فهم الحياة والتعبير عنها ، والنظام كعريفة في قيادتها وتوجيهها ، وحدة جسيمة - دينية - ثقافية : قوام هذه الوحدة العرب لكن بامامة فريش ، ورسالتها الإسلام ، لكن كما أخذته وحفظته وممارسته فريش . وأداتها اللغة العربية ، لكن كما نطقت بها فريش وكان القرآن نموذجها الأكمل . وهكذا أصبح « القديم » السماوي قرين آخر : « القديم » الأرضي . وصار هذا « القديم » الأرضي معيارا للفكر والسلوك في أن » ( ١٢٤/١ ) .

أما على مستوى « التحول » في الفكر السياسي ، فالصورة تبدو بيضاء . على التقيض من القناعة التي نراها في منحنى « الثبات » ، يتحول أبو ذر الغفاري إلى ظاهرة . مناعا أنه « كان يشتر بأخلاق تتجاوز الفريضة إلى ما هو أشمل منها وأغنى . كان يتبع آخر ، يشتر بأخلاق تتجاوز الشرع إلى الإنسان . فالشرع ساكن أما الإنسان فمتحرك ، والشرع معهود والإنسان منتج إلى ما لا نهاية . وعلى ذلك ليس الشرع هو الغاية ، وإنما الغاية الإنسان » ( ١٢٨/١ ) . هذا التصور يتجاوز أبو ذر الغفاري الشرع إلى الإنسان نابع من مقالة أبي ذر التي يوردها المؤلف . « لاترضوا من الناس بكف الآلى حتى يبدلوا المعروف ، ولقد ينبغي للمؤدى الزكاة ألا يقتصر عليها حتى يحسن إلى الجيران والأخوان ويوصل القربات » ومن الصعب أن نرى في هذه المقالة أى تجاوز للشرع . إنها - على العكس - تأكيد للشرع ولكن في مصلحة الإنسان . ورغم كل ما في موقف أبي ذر من تقديمية فكرية ، فإنها - تقديمية إسلامية - لا تفجر عنه ولا تتجاوزوه . ان المؤلف - في هذا التصور - يتنكر لما سبق أن قرره من أن ما حدث في الماضي مجرد شواهد تاريخية ، لا يجب على الفكر

وعذريتها . « بهذه العذرية يتحدث أبو تمام مثلا عن المطر ، فيقول :

مطر يلوب الصحو منه وخلصه

صحو ، يكاد من الضفارة يطر  
غيسان فالأنواء غيث ظاهر

لك فعله ، والصحو غيث مفسر  
وندى اذا ادهمت به لهم الترى

خلت السحاب أناله وهو مصندر  
( ١١٦/٢ )

وقراءة أدونيس لهذه الأبيات تتجاهل كل الموروث الشعرى العربى الذى ينطلق منه أبو تمام ، تتجاهل سياق القصيدة نفسها ، بل وتتجاهل اللب في الالفاظ فيما يطلق عليه الطبايق ، لكي ترتفع بهذه الأبيات إلى قمم الابداع الشعرى « غايو تمام لا يريد بهذه الأبيات ، مثلا ، ولا يشعره المماثل أن يردنا إلى سرير الطبيعة : ، أو أن يزين لنا جسمها وإنما يريد أن يدفعنا لكي نرى اشياء الطبيعة في اندفاعها وتفجرها الأصليين ، أو في بكارتها ، وهكذا يقيم علاقة جديدة بين الانسان وبينها ، وبين الانسان والانسان . وحيث تقوم علاقة جديدة لزول الثرلة القديمة وتزول المجانية أنتى ترفعها . وهكذا ندخل إلى الكلام شرارة اقوية جديدة ، هي شرارة الشعر الذى يعيد كل شيء إلى بدايته الأصلية » ( ١١٦/٢ )

إن مفصلة أدونيس - في تعامله مع معنى الابداع ، سراد على مستوى الشعر او مستوى الفكر - هي الانحياز غير المنضبط منهجيا بالوعى بمسافة الجيل بين الذات وموضوعها . هذا الانحياز جعله يضع في جبة واحدة شعراء يقوم موقفهم على الرضى ( امرؤ القيس - ابو نواس ) مع شعراء يقوم موقفهم على الالتزام ( شعراء الخوارج والشيعة ) مع شعراء يصعب تصنيفهم من حيث الموقف ( عمر بن ابي ربيعة - جليل بئينة - أبو تمام ) . ومع ذلك كله فهذا الخلط المنهجى لا يتناقض مع تصور الشاعر للابداع بأنه الخروج على العادة ورفض الموروث ، والتحلل من أى معطى سابق . وهذا المفهوم للابداع يتنسق - في النهاية - مع تصورات الباحث النهائية التى تقوم على الانفصال ، سواء للواقع المعاصر ( التقليد / الجديد ) أو للماضى ( الثابت / المتحول - الاتباع/الابداع » او العلاقة بين الماضى والحاضر .

في دراسة الباحث للتراث - على المستوى السياسى والفكرى - تتجاهل ذات الثغرات التى واجهتنا في دراسته للمستوى الشعرى : يؤمن الباحث - نظريا - بجديدية العلاقة بين عناصر التراث ( انظر ٢١/١ ) كما يؤمن بتعدد مستويات هذا التراث ( انظر ٢٢٨/٣ ) . هذا على المستوى النظرى ، أما على المستوى العملى - الذى يكشف منه تحليلنا لدراسته - فهو يزل بين عناصر التراث ، أو بين مستوى التراث ومستوى التحول ( الاتباع والابداع ) . هذا إلى جانب أنه يوحّد بين المستويات المختلفة لهذا التراث ، مستوى الفكر الدينى السياسى ، والفكر الدينى الثقافى ، واللغة والشعر .

تبدأ أصول الثبات عنده - على المستوى السياسى - بانتصار الافضلية القبلية في حوار السقيفة عسبة انتقال الرسول إلى الرقيق الأعلى . هذه الافضلية القبلية اتخذت شكل القرشية . ويربط الباحث بين العصبية القبلية والتدين ، وبينهما وبين الإجماع ، رغم أن الإجماع - كمبدأ من مبادئ الثبات - لم يكن قد تحدد بعد . ويفر الباحث إلى نتيجة مؤدما « وبهذا » ذلك يقول الخليفة ويفعل في

التقسي أن يتبناها (٢٢٨-٢٢٩) ويتجاوز هو ذلك لا بالتبني وانهم في ضوء الظروف التاريخية، بل بالتأويل غير المنضبط، تماماً كما فعل في منحي «الإبداع» على المستوى الشمري.

من البس لا يكتفى بالتأويل القائم على استحيز، بل - بالإضافة إلى ذلك - يضع في سلة واحدة (سلة التحول) حركات سياسية متناقضة أساساً كالخوارج والشيعية ١٨٤/١ وما بعدها). هذه النسوية بين كل الحركات الثورية، والتعامل معها باعتبارها جبهة واحدة، أمر يغفل عناصر الاختلاف والصراع بينها. أن الممثل عن ذلك هو نظرة أبحاث الثنائية. وإذا كانت هذه النظرية قد رأت «منحي الثبات» في ضوء قائم، فانها ترى منحي «التحول» في ضوء كاشف يكاد يحل كل شيء إلى بياض. إن ثنائية «الثبات والتحول» تستدعي في وعي الباحث كل الثنائيات الدينية. فيضع ما يحبه منها إلى جانب «الثبات» وما يكرهه يضيفه إلى جانب «التحول». في ظل هذا الضوء الكاشف، والانحياز غير المنضبط تصبح ثورة القرامطة بشابة ثورة تحويلية على مستوى الوعي «كان منظور القديم يصحرون عن القول بأن الوعي (الدين) هو الذي يحدد الحياة» أما منظور الجديد (القرامطة) فكانوا يصيرون عن القول بأن الحياة» على العكس، هي التي تحدد الوعي. كان الأول يرون أن التاريخ هو تاريخ الوعي، أي تاريخ الدين واللغة، بينما كان الآخرون يرون أنه تاريخ الحياة الواقعية، وتاريخ الصراع الحي بين طبقات المجتمع، وأنه بدءاً من هذه الحياة الواقعية يتحدد الوعي: وعي الماضي كله، كموروث، ووعي الحاضر. وبفصل الحركة الثورية يمكن القول أن وعي التاريخ العربي أصبح يقوم على اعتباره نمواً متدرجاً من وضع أدنى إلى وضع أعلى، وليس العكس، كما كان تصور منظور القديم. وعلى هذا فلن الحاضر متقدم على الماضي، أو شك أن المستقبل سيكون أكثر تقدماً (١٦١-٧٠). هذه الثورة على مستوى الوعي والمفاهيم كانت كفيلاً - لو حلت - أن تغير بنية الذهن العربي في اتجاه التحول. أو مثل هذا التأويل والنهم بفعل قانون التاريخ، وبجمل الأمور أما إلى أسود قائم (الثبات) أو إلى أبيض شفاف (التحول).

وإذا انتقلنا إلى المستوى الديني الفكري، وجدنا الكتاب يوحّد أيضاً بين اتجاهات فكرية متناقضة كل ما يجمع هذه الاتجاهات - في وعي المؤلف - أنها تشمل منحي التحول الذي هو النقيض الكامل لمنحي الثبات، إن كل خروج على «الثبات» - في نظر المؤلف - يعد «تحولاً»، كما إن كل رفض للواقع يعد ثورة. في مثل هذه النظرة يصبح «الأرجاء» «ثورة على الإسلام الشكلي الظاهري» (١٦٤/١) ولا يكون قوة تبريرية للوضع الراهن بتعليقه الحكم على الفعل الإنساني إلى ما وراء العالم، وبتوجيهه - في أرجاء الحكم - بين القتال والمقتول والظالم والمظلوم (٧٠). وكما وحد الكتاب الاتجاهات الثورية، يوحّد بين الأرجاء والجمية والشمسية الامامية - ويوحّد بين هؤلاء جميعاً وبين حركة الاعتزال وابن الرواندي والرازي. ومع هؤلاء جميعاً يضع التصوف. إن الباحث لا يحس تناقضاً حين يقف مع المعتزلة في اعلاهم من شأن العقل والمعرفة العقلية (٨٧/٢)، وحين يقف كذلك مع المتصوفة الذين يؤكّدون دور القلب على حساب العقل، أو الكشوف على حساب الأهرام، أو الحس على حساب الفكر (٢٩/٢). إن التناقض - هنا - محلول على أساس أن كلا من المعتزلة والمتصوفة - مع اختلاف مناهجهم - قد خرجوا على

الثبات - وكل خروج على «الثبات» هو - في نظر الباحث - تحول، بالضرورة.

وتبدو مسألة الخروج باعتبارها ثورة - في نظر المرتب - واضحة، في تصور «بشار ابن الرواندي والرازي» اللذين نقدا النبوة على أساس عقل. أن الفارق بين المعتزلة وبين هذين المفكرين، أن العقل عند المعتزلة «لم ينف في نفسه جوهرية طبيعية»، العقل الإلهي المستقر المباشر في الطبيعة بحيث استمر القول بين لكل ظاهرة طبيعية سببها الإلهي (لا الطبيعي)، وتبعا لذلك لم ينف المعجزة. والسبب الأساسي هو أن هذا العقل ظل إيماناً - أي ظل ينطلق من مقدمات شرعية يرفضها صريحة لا شك فيها. وهذا يعني أنه ظل أسطورياً، بمعنى ما، بعيداً عن التجريب وهكذا بقي العقل في اللغة - الدهن، لا في الطبيعة - التجربة، أي أنه بقي فوقياً فلا يتغير أو ينمو عبر التجريب وصناعة الأشياء وممارستها، وإنما يتراكم تعليمياً. أنه عقل يهدف إلى التأليف على الإنسان، لا عمل الطبيعة، فالعقل العربي - ولي الدين لا التجريب، أنه ابن الله والوحي. وليس ابن الإنسان والطبيعة» (٨٨/١) أما

الرازي وابن الرواندي فقد نقدا النبوة بالعقل، أي أنها أقاما العقل مقام النبوة، وصار العقل بديلاً للوحي بعد أن كان في خدمته عند المعتزلة. إن هذا الفارق بين المعتزلة وهذين الفيلسوفين فارق أساسي وهام، ولكنه لا يعني أن هذين الفيلسوفين كانا ملحدتين. لقد حل العقل - عندهما - محل الوحي، ولكن محتوى معرفته يظل محتوى دينياً. إن الباحث يربط ربطاً ميكانيكياً بين نقد الوحي وبين الإلحاد، وبالتالي تملو نبرته الحساسية، لأن الإلحاد هو خروج على النسق الديني للمجتمع «وإنما كان الإلحاد نهاية الوعي، لأنه بداية موت الله، أي بداية العمية التي هي نفسها بداية تجاوز العمية... والواقع أن هذا النقد للوحي لم يكن إلا نقداً للسياسة. فنقد السماء هنا إنما هو نقد للأرض. وهذا النقد لا يتناول مبادئ وأفكاراً وحسب، وإنما يتناول أيضاً النظام الاجتماعي - السياسي بفقدان ما يعكس هذه الأفكار والمبادئ وبمثلا» (٩٠/١). هنا يوحّد المؤلف بين نقد الوحي والسياسة ويعتبر أن نقد هذين الفيلسوفين للوحي كان نقداً للنظام الاجتماعي. إن الإلحاد هو بداية العمية، والعمية - في نظر الكاتب - مرحلة انتقال، وسرعان ما يمكن تجاوزها. أنها نقطة الالتقاء بين عنصر ينتهي وعصر يبدأ، أو هي العتبة التي تضم على الماضي وقبته كلها لحظة نستشف أن وراء العمية شمساً جديدة (١٧٩/٣) فالعمية بداية وهي جديد، بمعنى أن نقد الوحي - عند الرازي وابن الرواندي - كانت ونداً بوعي جديد، وانتهاء للوعي القديم. أنها - بهذا الفهم - تساوى الوحي الجديد الذي خلقت الحركة القرمطية على مستوى التاريخ (١٦١-٧٠).

لكن الباحث سرعان ما يحس أن حماسه لا يقوم على أساس موضوعي، ومن ثم يطأ من هذا الحساس وينقد فكر هذين الفيلسوفين، ولكنه لا يتخلّى عن تصوره بأنهما كانا يؤسسان تفكيراً جديداً «على أن هسلاً (نقد النبوة والوحي) ظل عقلياً، لم يرافقه نقد لأوضاع الإنسان ومشكلاته». فقد كان الإلحاد الذي يصدر عنه إلحاداً عقلياً، ولم يكن إلحاداً تفصيلياً. ولهذا تنحصر أهميته في القول بتجديد آخر لمعاهية الإنسان، انطلاقاً من التوكيد على أن هذه المعاهية ليست في الوحي بل في العقل. كان هذا النقد، بتعبير آخر، تقويصاً للدين ولم يكن تقويصاً للأساس الذي يقوم عليه» (٩٠-٩١).

الفكر الصوفي لا يمكن تمييزها على مستوى اللغة والفكر كما فعل أدونيس (انظر ١٠٦/١، ١١١) .

ان أسباب هذا التوحيد بين مستويات مختلفة من الفكر يمكن في رؤية الباحث للتراث . هذه الرؤية التي تراه في ضوء انفصالية ثنائية هي ثنائية « الثبات / التحول أو الاتباع / الإبداع » . ورغم وعي الباحث النظري بجذلية العلاقة بينهما ، فإنه - عملياً - لم يستطع الكشف عن هذه الجذلية . والسبب في التناقض بين وعي الباحث النظري وفكره - كما ظهر من تحليلنا - نابع من تصويره للواقع والرائع وتصوره للعلاقة الحاضر بالماضي : لقد وحده في رؤيته للحاضر بين الثقافة السائدة واللادون ، ومن ثم اعتبر الإبداع هو الخروج الكامل عن كل موروث ، وانعكست هذه الرؤية على رؤيته للماضي لفصل بين عناصره . ووجد - داخل كل عصر - بين اتجاهات عديدة كان الكشف عنها ممكناً بتعميق الدراسة . ان رؤية التراث في ضوء « الثبات / التحول » ( وهي كذلك رؤية الواقع ) حجت الباحث عن رؤية الفروق الدقيقة في كل من الماضي والحاضر على السواء . هذا بالإضافة إلى أن تصود الباحث للعلاقة بينه ( الحاضر ) وبين التراث ، أوقعه في مهادى الانتقالية والتحيز غسيير التنفيس منهجياً .

ومع ذلك كله ، فلا شك ان هذه الدراسة خطوة على طريق الوعي الجديد بطلافتنا بالتراث . خطوة تمثل انتاجها الحقيقي في إدراك العلاقة بين عناصر هذا التراث ومستوياته . وهذه الدراسة ، وإن تكن وهدت بطريقة ميكانيكية أحياناً بين هذه المستويات ، قد لفتت الانتباه بشدة إلى هذه العلاقة . ويبقى ان تتاحل العلاقة بين هذه المستويات من خلال هذا الوعي الجديد .

هذا النقد للعقل عند المعتزلة ، بل وللعقل عند كل من الرازي وابن الرواندي يقوم على نظرة ترى العقل هو جوهر الإنسان ، ومدار فاعليته . وإذا كان التصوف - في أساسه المعرفي - نقداً للعقل ومقولاته وبراهينه ، فقد كان المتوقع أن يقف الباحث من التصوف موقفاً أكثر تشدداً من موقفه من المعتزلة وابن الرواندي والرازي . ان التصوف - سلوكياً ومعرفياً - خروج على النسق العام للسلوك والفكر - وهو - بالتالي - ثورة . هذا إلى جانب أن التصوف - خاصة عند ابن عربي - يعطى للخيال دوراً هاماً في عملية المعرفة ( ١١١/١ ) . ان أدونيس الشاعر - لا المفكر - هو الذي يتعامل مع التصوف ، وبالتالي فهو ينظر إليه من منظور شعري ان ثنائية الشريعة - الحقيقة عند المتصوفة ليست ثنائية انفصالية كما يتصورها المؤلف ( ٦٧/١ ) . هناك علاقة جذلية بين طرفي هذه الثنائية . ان السالك يبدأ بالشريعة متحققاً بظاهرها لكي يبدأ رحلته المراجعية تجاه الحقيقة . وهو في رحلته هذه - مسلحاً بالشريعة - يجتاز أفقا من آفاق الحقيقة المرتقبة . وحين يصل - ان وصل - يعود ليرى الشريعة في ضوء جديد ، انه يكشف عن حقيقتها ، ان الحقيقة ليست الا الشريعة . ان الصوفي يكشف له من حقيقة الشريعة التي كان يدرك ظاهرها قبل رحلته . هو حقيقة والشريعة اذن وجهان لحقيقة أو ماهية واحدة ، كالظاهر والباطن لا غنى لأحدهما عن الآخر . ان العلاقة بين الحقيقة والشريعة ، أو الظاهر والباطن ، ليست علاقة تمايز وجودي ، وإنما هي علاقة تمايز معرفي لحقيقة وجودية واحدة ( ٨ ) هذه الوحدة الوجودية والتمايز المعرفي يمتدان إلى كل شيء . ومن ثم تنتفي ثنائية الله والسماء ، والعالم والإنسان والله والإنسان . الخ . ان التصوف لم يعبر الإنسان من الشريعة كما يتوهم الباحث ( ٩٨/١ ) كما أن كل الجازات

## هوامش :

- (١) انظر على سبيل المثال : لا الحصر : « صراع الدين واليسار في الاسلام » لاسمه عباس صالح ، والخرافات الشريعة في الاسلام » لمحمد اسماعيل ، « مصدر رسول الحرية » ليهب الرحمن الشرفاوي .
- (٢) انظر على سبيل المثال : Gadamer, H.G., Truth and Method, New York, 1975, pp. XVI-XXVI.

وانظر له ايضاً : Philosophical Hermeneutics, pp. 9-10. Althusser, Louis, Reading Capital, Translated by Ben Brewster, NLB, 1977, p. 14.

- (٣) دار العودة بيروت . الكتاب الأول ( الأصول ) ١٩٧٤ م . الكتاب الثاني ( تأصيل الأصول ) ١٩٧٧ م . الكتاب الثالث ( صمدية المبدأ ) الطبعة الثانية ١٩٧٩ م .
- (٤) تحليل دراسة التفسير والنقد في الجزء الأول ( الأصول ) ٩٦ مجلد ٣٣ لمشي الايمان و ٦٣ لمشي الابدايع . وهذا الرقم يتجاوز نصف عدد صفحات الكتاب التي تبلغ ١٥٨ . مع عدم حساب صفحات الفصل والتقدمة والهوامش .

نفس الظاهرة نلصقها في الجزء الثاني ( تأصيل الأصول ) حيث يحتل بحث اللغة والفكر بمستوييه ٤٠ صفحة . ويحتل بحث الجدل على مستوى اللغة والتفسير فصلين كاملين . جوال ٦٥ صفحة . وبذلك تكون عدد الصفحات التي - خصصت لهذا المستوى في الكتاب الثاني

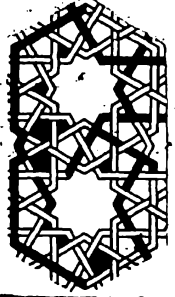
- ١٠٥ مجلد ١ : أي ما يقرب من نصف حجم الكتاب الذي تبلغ عدد صفحاته ٢٢٤ صفحة . ويكاد الكتاب الثالث ( صمدية المبدأ ) ان يخصص بأكمله لحركة التجديده المعنوي بهذا من اللغة . وحتى الحركة الشعرية المعاصرة التي يسه الكاتب واحدا من روادها .
- ٦ - انظر - في هذا العدد - قراءات ابن عربي لكثير من شعراء العرب في كتاب « محاضرة الأبرار ومسامرة الأبيار في الأدبيات والتراود والاشعار » دار الفيلة العربية دمشق سنة ١٩٦٨ م . الجزء الأول : الصفحات ٣٦٦ - ٣٦٧ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ . والجزء الثاني : الصفحات ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٦٧ .

(٧) انظر التمهيد الذي صدقنا به رسالة الماجستير « قضية الجاز في القرآن عند المعتزلة » مخطوط . كلية الادب جامعة القاهرة : ١٩٧٦ م . ص ٨ .

- (٨) انظر دراسته أبي الملا طه من ابن عربي وانظر ايضاً في العلاقة بين الحقيقة والقيمة . والنسب الظاهري والباطني عند كل من المتصوفة والقيمة .
- Corbin, Henry, Creative Imagination in The Sufism of Ibn-Arabi, Bollingen Series XCI, Princeton p. 52, 55.

## وتجديد الفكر العربي

المعقول واللامعقول  
في تراثنا الفكرى



### معرض فؤاد كامل

بسط استاذنا الجليل الدكتور زكى نجيب محمود مؤلفه من التراث في كتابين هامين احببنا الى ذلك التراث منذ ظهورهما ، واصبغا معلمين من معالم الفكر العربى المعاصر الذى يسمى الى التجديد او التحديث او اعادة البناء ، وابعنى بهما « تجديد الفكر العربى » ( الطبعة الاولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧١ ) ، « المعقول واللامعقول في تراثنا الفكرى » ( الطبعة الاولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧٥ ) .

والكتابان امتداد لرسالة الدكتور زكى نجيب محمود التى اخذ بها نفسه وكرس لها حياته منذ عودته من انجلترا بعد حصوله على درجة الدكتوراه من جامعة لندن وقيامه بالتدريس لطلاب قسم الفلسفة بجامعة القاهرة في منتصف الأربعينات ، وكنت واحدا من هؤلاء الطلاب الذين كان لهم شرف التلمذة على يديه ، ومنذ ذلك التاريخ لا اذكر ان د . زكى نجيب محمود قد كف يوما عن الدعوة الى المنهج العلمى بكل ما يملك من حماسة واقتناع وايمان ، وبكل ما يتاح له من وسائل النشر والاذاعة ، وبكل ما وهبه الله من ناصح البيان ، ووضوح العبارة ، وصفاء الالهن ، وثاقب النظر ، وطرافة الفكر .

ومتابعة على الطريق الذى سلكوه ، لم يكن لنا ان نأخذ من تلك المشكلات التى عرضت لهم شيئا ، فقد عاشوا فى عصور نميش الآن غيرها ، ولمصورتنا التى نميشها مشكلات خاصة بها لم يكن اولئك الاقدمون يدرون عنها شيئا ، أو يحيطون بها خيرا ، انما علينا ان نقف من مشكلات عصرنا الموقف الذى اتخذوه من مشكلات عصرهم ، ويعنى به د . زكى نجيب محمود الموقف العقلانى الذى يرد كل شىء الى العقل ، وعلينا ان نفرغ الحلول التى احدثوا اليها من مضامينها لنحتفظ بالشكل ، أى بالمنهج الذى احتذوه ، والاسلوب الذى اتبعوه ، والطريق الذى سلكوه .

كذلك كان مفتاح هذين الكتابين فى هذا المنهج العلمى التجريبى الذى شغف به الدكتور زكى نجيب محمود شغفا ملك عليه شغاف قلبيه ، وتغلغل فى الصميم من تفكيره ، فجعله جوهرا دعوته فى القول والفعل ، فى الفكر والعمل ، فى الايمان والسلوك .

لماذا اردنا تلخيصا لموقف الدكتور زكى نجيب محمود من التراث قلنا على الفور انه نظر فى هذا التراث فوجد مشكلات عرضت للمفكرين القسبياء من اجدادنا العرب فاتبعوا منها ، واتخذوا مواقف ، واهتدوا الى حلول ، فاذا شئنا ان نقف عن هؤلاء القدماء شيئا يكون تمجيدها لهم ،

صاحب الحضارة التي توصف بأنها معاصرة ، فلا مناص من تبنيها ونبذها مما ، وأخذت أنظر نظرة التعاطف مع الداعين إلى طابع ثقافي عربي خالص يحفظ لنا هويتنا ، ويرد عنا ما عساه أن يبرئنا في تياره ، فإذا نحن غير من أغنياء التساريخ ، مضى زمانه ولم يبق منه إلا ذكره . . . الخ ( تجديد ص ١٢ )

والغور الثالث هو طور التركيب أو التوفيق أو المزج وهو الطور الأخير الذي وصل إليه بعد ما أتبع له من الفراغ ، ومن مكتبة عربية يقضي فيها بعض ساعات النهار . . . نعم لابد من تركيبة عضوية ينتج فيها تراثنا مع عناصر العصر الراهن الذي نعيش فيه ، لتكون بهذه التركيبية العضوية عربا ومصريين في آن ، ( تجديد ، ص ١٤ ) ، فالمشكلة الملحة التي نشأت في هذا الطور هي مشكلة الانتقاء والاختيار . . . ما الذي نأخذه وما الذي نتركه من القيم التي أثبتت فيها خلف لنا الأقدمون ؟ وما الذي نأخذه وما الذي نتركه من هذه الثقافة التي تهب علينا ريحا من أوروبا وأمريكا كأنها الأعاصير العاتية ؟ كيف ننسج الخيوط التي استملناها من قماشة التراث مع الخيوط التي اقتنيناها من قماشة الثقافة الأوروبية والأمريكية ، كيف ننسج هذه الخيوط مع تلك في رقة واحدة ، لحتمنا من هنا وسدناها من هناك ، فإذا هو نسج عربي معاصر ( تجديد ، ص ١٤ ) .

من الواضح أن التطور ما هنا ديككتيكي ، فمن نبد للتراث وقبول للثقافة الغربية ، إلى نبد للثقافة الغربية وقبول للتراث ، وأخيرا توفيق بين هذا وتلك ، وللحلة الأخيرة هنا هي التمسك أو المزج بين الثقافتين العربية والغربية ، وأقول الأعلى هو كبريا فكريا أمثال توفيق الحكيم وعبد حسن والقداد ولطفي السيد ، لا على أيديهم تمت التماسكة بين ذاك الفكر الوافد الذي يفسده بظلمت منا عصرنا أو نقلت منه وبين تراثنا الذي يفسده ظلمت منا هرونسكا أو نقلت منها ( تجديد ص ٦ ) .

وبعد أن يصل د . ذكي إلى هذه المرحلة من الديالككتيكي في تطور موقفه ازده الثقافتين يجد لزاما عليه أن يختار من كل منهما العناصر التي يحتاج إليها في تلك التركيبية العضوية التي رأى أنها المخرج « الوحيد » من تلك المشكلة التي تكون فيها الأصالة وتكون فيها المسيرة للعصر الراهن . . . ولما كان د . ذكي صادقا مع نفسه دائما فإنه يعرف بأنه وقع في كثير من التناقض والتعارض ، لأنه لم يثر نفسه على المفتاح الذي يفتح به الأبواب المغلقة ( تجديد ، ص ١٥ ) فأين وجد هذا المفتاح ؟

لقد وجده في عبارة لهربرت ريد يقول فيها : « انني لعل علم بأن هناك شيئا اسمه « التراث » ، ولكن قيمته عندى- هي في كونه مجموعة من وسائل تقنية يمكن أن نأخذها عن الغرب لنستخدمها اليوم ونحن آمنون بالنسبة إلى ما استحدثناه من طرائق جديدة . . . فمثلا هناك طريقة استخدمها السابون في حزم الدريس ، وأخرى استخدموها في نظم القطوعات الضخمة ( السوناتا ) ، ويمكن أن نعلم هذه الطريقة أو تلك لمن شاء أن يحلم . . . وأن الحالة التي يعانيها العالم اليوم لم يأت في دأبي كافية للدلالة على مدى ما نستطيعه الصور الفكرية التقليدية - كتنسبة كانت أو أكاديمية - في حل مشكلاتنا ، وهي الصور التي يطالبوننا اليوم بأن نخطها بالتبجيل والتقدس لأنها هي التراث » ( تجديد ، ص ١٧ ) .

سنتحدث نحن أيضا إلى حلول لمشكلاتنا التي يحفل بها عصرنا ، كنه اجتدي هؤلاء الأجداد إلى حلول لمشكلاتهم . . . ونسألفنا على منهمج ذلك تكون أوفياء للتراث الذي خلفوه مخلصين لعصرنا الذي نعيشه ، جامعين بذلك بين البسر بالأجداد والوفاء لهم ، والصدق مع النفس والاخلاص لها . أو كما يقال اليوم : الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

هذا هو بايجاز شديد مجمل هذين الكتابين العظيمين اللذين أضافهما د . ذكي نجيب محمود إلى مراجع البحث في قضية التراث المصري . ولكن كيف توصل د . ذكي إلى هذه النتيجة التي أوجزناها في تلك الأسطر القلائل من مقالنا ؟ اليكم فيما يلي تفصيل ما أجملناه .

ولا يسعنا وقد أقبلنا على هذا التفصيل إلا أن نسوه بدرس يفيده كل قارئ لهذه الكتابين ، فابتداء من مقدمة كتاب « تجديد الفكر العربي » نستولي على نفس القارئ تلك الرتبة البارزة من التواضع الصادق الذي يحفل من كل ادعاء وترفع ، والذي لا تشوبه شائبة من تعالم أو تصنع للاستاذية أو الملمانية ، أنه يستدرك ما فات ، وأنه يحاول أن يدلي بدلوه في مجال انصرف عنه لى غيره بحكم دراسته وموضوع تدرسه ، وهو في هذه المجاورة مضطر ، لشعوره بضيق الوقت ، وعدم انفساح العمر واتساع الأجل - أمد الله في عمره - وإطال بقاءه ، ورأى إلى يتخير من التراث وينتقى ، و يردد تراث آباءه أزداد المعلن ، و يرب أصحاب التراث عيا سريما . ( تجديد ، ص ٦ ) . ذلك أن الصحوة التي أخذته في الأعوام السبعة أو الثمانية التي سبقت تأليفه لهذا الكتاب كانت - صحوة قلقه ( تجديد ، ص ٥ ) ، والقلق لا يدع سبيلا للشغل أو الإبطه .

والحق أن د . ذكي قد عرض لأطوار ثلاثة تابعت عليه في موقفه من التراث : الطور الأول هو طور الاعتراض عن هذا التراث وعدم الاحتفال به ، بل أكاد أقول والأزدرأ له ، وذلك نتيجة لاضطراره التام إلى الثقافة الغربية ، وانبهاره بها ، كما كان أغلبنا مبهورا بها ، وظل في هذه المرحلة أعواما بعد أعوام . . . الفكر الأوروبي دراسته وهو طالب ، والفكر الأوروبي تدرسه وهو استاذ ، والفكر الأوروبي مسلاته كلها أراد التسلي في أوقات الفراغ ، وكانت أسماء الأعلام والمذاهب في التراث العربي لإحتيجته الأصداء مفككة متناثرة ، كالاشباح الغامضة يلحمها وهي طافية على أسطر الكتابين ( تجديد ، ص ٥ ) ، وفي هذا الطور كان إذا لاحظت له قضية التراث أسرع إلى الإجابة بأنه لا أمل في حياة فكرية معاصرة إلا إذا بترنا التراث بترأ ، وعشنا مع من يعيشون في عصرنا عشنا وحضارة ووجهة نظير إلى الإنسان والعالم . . . ( تجديد ، ص ١٣ ) . ولهذا يمكن أن نسمي هذه المرحلة مرحلة البتر التام للتراث . ود : ذكي لا يترك هذه المرحلة دون تلميل فيقول بصراحة تلك التي أشرت إليها : . . . وربما كان دافعي الخبيث اليها هو المأني يفي من ثقافة أوروبا وأمريكا وجعل بالتراث العربي جهلا كاد أن يكون تاما ، والناس - كما قيل يبق - لفتنه ما جملوا . ( تجديد ، ص ١٣ ) .

والطور الثاني هو ما يمكن أن نسميه بطور التعاطف وكان د . ذكي مدفوعا إليه بالحركة القومية التي سادت في تلك الحقبة التي يقول عنها د . ذكي : « لم تغيرت ثقفتي مع تطور الحركة القومية . لما دام عدونا الأله هو نفسه

الأوروبي الحديث ( تجديد ص ٧٨ - ٧٩ ) . ومنشأ هذا المجر هو اتساع الفجوة بين الثقافة الجارية من جهة ، ومواقف جديدة من جهة أخرى ، اقتضتها حياة جديدة لم يألفها القوم . فمعدن لا استجابات العرف والتقاليد تكون ملائمة وكافية ، ولا الناس يملكون الطرق الجديدة التي يواجهون بها الجديد . ( تجديد ص ٧٣ ) .

ومن المشكلات التي لا نجد لها حلا في تراثنا القديم مشكلة حرية المرأة في حياتنا العربية المعاصرة ، وهي مشكلة تقتصر على مشكلة الحرية الأساسية التي لا نجد لها حلا الا في حضارة الغرب الحديث ( تجديد ، ص ٨٠ ) .

ومن مشكلاتنا الكبرى كذلك - الى جانب مشكلة الحسنة بكل فروعها - مشكلة النحول في عصر العلم والصناعة . وفي مواجهة هذه المشكلة يضع د . زكي ترفة مهمة بين معرفة ، اللفظ ، ومعرفة الآداء ، . الأول هي المعرفة التي كانت موضع اهتمام علمائنا القدماء ، والمعرفة الثانية هي المعرفة التي ينبغي أن نسمى اليها اذا اردنا مسابقة العصر الحديث في تقدمه . ( وهذه التفرقة بين نوعي المعرفة يصدق علينا نحن العرب الف مرة اذ صدق مله شعوب اخرى مرة واحدة ، لان عبقرية العرب كانت في لسانها ، لم تكن اللغة في ثقافة العرب ، أداة ، وللتقافة ، بل كانت هي الثقافة نفسها . ( تجديد ، ص ٨١ ) .

وبعبارة اخرى ينبغي ان نتحول من صناعة الكلمات الى صناعة الاشياء ، ومن اجترار المنظومات الارجازيول نظم الفكر والحياة ، بل نظم الكون نظما ابداعيا جديدا . كما يقول الدكتور حسن صعب في كتابه « تجديد العقل العربي » ( ١ ) وواضح ان ذلك لن يكون بالرجوع الى تراث قديم ، وأن مصدره الوحيد ان نتجه الى أوروبا وأمريكا نستقي من منابعهم ما تطوعوا بالطاء . وما استطاعوا من القبول وتمثل ما قبلناه . ( تجديد ، ص ٨٢ ) .

وبعد ان يستعرض د . زكي اصناف الطالبين للمعرفة كما يجدهم عند حجة الاسلام الغزالي وهم اربعة ، المتكلمون والباطنية والفلاسفة الاقدمون والصوفية ، يخلص الى نتيجة لا مناص من قبولها ، وفيها اجابة عن السؤال الرئيس الذي جعل كتابه كله محاولة للاجابة عنه وهو : الى أي حد يمكن للعربي المعاصر ان يستعين بالتراث الفكري في معالجة مشكلاته الراهنة ؟ - يخلص الى هذه النتيجة ، وهي : ان هذا للعربي المعاصر ان يستعين بالتراث الفكري في معالجة أساسا على محور العلاقة بين الإنسان والله ، على حين أن ما لشمس اليوم في لغة مؤرقة هو محور تدور عليه العلاقة بين الإنسان والاسنان . ( تجديد ، ص ١١٠ ) .

ولكن هل فرغ الفكر الانساني المعاصر من الانشغال بمشكلة العلاقة بين الإنسان والله ، وتفرغ نهائيا لمشكلة العلاقة بين الإنسان والإنسان ؟ وكان د . زكي يظن الى ان هذا السؤال سيبرز على صفحة الدهن منذ قراءة هذا الكلام فيتلصص على فائدة ما يتقوله الفقيه عن الظاهر والباطن في النص . ( ٢ ) : « هل قلدنا هذه المؤونة الفكرية ذاتا على الطريق ؟ نعم ، قد تنفع على الطريق الى الجنة في اليوم الآخر ، وهذا هدف لا شك مشهود ، لكن سؤالاتنا في هذا الكتاب منصرف دائما عن دون التفاني في السعادة الاخرية وسبلها - الى حل هذه الحياة الدنيا ، وفي هذا الساحة لنعيش تحت سماه . انني أتوك للقاء ، ان يجب » ( تجديد ، ص ١١٥ ) . وستترك التعليق على هذا القول الى نهاية المقال

في هذه الفقرة المتقولة من هيربرت ريد نجد المحور الذي تدور حوله نظرة د . زكي الى الثقافتين معا ، فالمدار ومعمار الاختيار هو العمل والتطبيق . هي نظرة برجماتية عملية الى حد كبير ، ينظر بها الى التراث والى الفكر الانساني بوجه عام ( تجديد ، ص ١٨ ) . وبذلك تكون الاجابة عن السؤال المطروح وهو كيف السبيل الى دمج التراث العربي القديم في حياتنا المعاصرة ، لتكون لنا حياة عربية ومعاصرة في آن ؟ - تكون الاجابة هي : « ان ابحت عن طرائق السلوك التي استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة ، ( تجديد ، ص ٢٠ ) .

ما نأخذ من التراث وما ندع يتحدد اذن وفقا للمعلم المعاصر والمشكلات المعاصرة ، وبعبارة اخرى يكمن السر كله والقوة كلها في المنهج العلمي الجديد . ( تجديد ، ص ٢٤ ) وموقف د . زكي من التراث اعتداد كما قلت لتشيريه ودعوته الى المنهج العلمي الحديث . وبيننا وبين الأخذ بذلك التراث « عثرات تحول دون ذلك السير المستقيم ، كان تكون رؤوسنا قد ملئت - على غير وعي منا - بأفكار مسقة ، بها فينا آخرون ، حتى اذا ما شئنا ، ألقينا أنفسنا تحت سلطانها . » ( تجديد ، ص ٢٦ ) .

وهذه العثرات او العوامل المعوقة تدور حول محاور ثلاثة :

١ - احتكار الحاكم لجمعية الرأي بحيث يكون رأى السلطان هو سلطان الآراء ،

٢ - سلطان الماضي على الحاضر بحيث يكون للسلف كل هذا الضغط الفكري علينا ،

٣ - تعطيل القوانين الطبيعية بالكرامات ، وكان قوانين الطبيعة لعبة في ايدي نفر من أصحاب القلوب الودعة الطبيعية . ( تجديد ، ص ٢٧ الى ٥٨ ) .

وللدكتور زكي في توضيحه لهذه الموقفات نظرات نافذة على جانب كبير من الصدق والصواب ، وآراء قيمة يصل فيها من حرية الفكر والاستقلال في الرأي ، ويوجد كرامة الانسان . فاذا تناقض التراث مع شيء من هذه القيم ارتفعت ثيرة الكتاب . واحتد اسلوبه ، منراه يقول مثلاً : « ليس الارث في حد ذاته حياة ، وانما هو وسيلة حياة فانما صلح وسيلة واداة ، وانما نحياء عن الطريق غير آسفين . » ( تجديد ، ص ٢٨ ) . او يقول : « الحوار قيمة اساسية في الفكر . . تلك هي طبيعة افكر الحر ، ان يكون حوارا متبادل الاطراف ، لا يمر فيه احد احدا ، ولا يطوع فيه احد احدا ، الا بالحق . » ( تجديد ، ص ٣٢ ) .

ونحن « ننظر الى القديم لناخذ منه الشكل . . وانما قصدت بالشكل هنا « القيمة » او طريقة النظر وميزان الحكم . . فاذا أخذنا من الاسلاف منظار العقل الذي استخدموه وهم اشداء اقرباء ، انشقت لنا على الفور أسس جديدة نقيم عليها حياتنا الفكرية بدل الانس السائدة ، والاسس الجديدة المرجوة هي أسس الحوار الحر الذي تتبادل فيه قامات الناس ، وان تفاوتوا بعد ذلك في سداد الرأي وقوة الحجة . » ( تجديد ، ص ٢٩ - ٣٠ ) .

ويوضح عجز التراث القديم عن حل المشكلات المعاصرة اتسدا ما يتضح عندما نتلمس مشكلة الحرية حلا ، سواء على المستوى الفردي او السياسي او الاجتماعي ، وهي مشكلة تتمسح لتعم العالم كله ، ولهذا يتمحور حولها الفكر

استخدامها الأولون ، لكنهم استخدموها بمفومات ومضمونات مختلفة ، ( تجديد ص ١٨٣ ) .

وهكذا تبدأ ثورة التجديد من المفه ، والأمل المنشود هو أن تتطور اللغة بحيث تحقق شرطين : أن تحافظ على هيكليتها الأدبية أولا ، وأن تكون أداة للتوصيل لا مجرد وسيلة لنزيم المترنين ، ثانيا ، وبفسر هذه الثورة في استخدامنا للغة فلا رجاء في أن تحقق لنا الوسيلة الأولية التي تدخل بها مع سائر الناس عصر التفكير العلمي التي يحل المشكلات . ( تجديد ص ٢٢٣ ) .

ولكن ، إذا كان العصر الذي نعيشه هو عصر التحول ، فلنا أن نتساءل : تحول من ماذا وإلى ماذا ؟ ويجب د . زكي بأنه تحول من حضارة اللغز إلى حضارة الأداء ، انتقال من ثقافة الكلمة إلى ثقافة العلم المؤدى إلى عمل . عمل محدد الخصائص ، إذا أريد للأمة أن تكون ( معاصرة ) ، ذلك أن يكون عملا في دنيا « الصناعة » بمعناها الحديث لا بصورتها البدوية القديمة . ( تجديد ص ٢٢٤ ) فتتاح الحضارة الحديثة يكمن في كلمتين هما « العلمنة » و« التصنيع » ( وكلمة علمنة من عندي حتى لا يفسد د . زكي ) .

ولكن ، ما بالنا نتحدث عن ضرورة التحول وقد نشأت عندنا كليات للطب والهندسة والزراعة وغيرها ؟ وهنا يلجس د . زكي أزمة خطيرة في نظامنا التربوي والتعليمي يجعل حالنا اليوم لا يفي عن حالنا بالأسس في هذا المجال ، فنحن نجرى على مبدأ القديم نفسه ، وهو أن يحفظ التلميذ عن الشيخ ، وليس ثمة من فرق بعيد بين أن يكون المحفوظ هو العلية ابن مالك أو كتابه في الكهرايا ، لأن الممار في كلنا الحالتين هو الحفظ الذي يمكن التلميذ من « تسخير ما حفظه أمام شيخه » . وبعد ذلك يسأل السائلون لماذا لا نسهم في دنيا العلوم بأضافات جديدة إلا القليل الذي يمكن تجاهله ؟ والجواب واضح ، وهو أن « المبدأ » القديم في العلم والتعليم لم يغيره مبدأ جديد . ( تجديد ص ٢٠٤ )

وذلك أن التحول يجب أن يأتي من الداخل ، ولا يكفي أن نطعم لئام القريه لثقل أنثى تحولنا من لديم إلى حديث ، بل لابد أن نمانى ماغانته هذه القرائح في إنتاج لغازها . « فالعلم لم يتحسّر بقى يعانى من الداخل مغاضا ليله الثمرة ، ونجى نحن على طريق الحياة عسارين ، فنطقت الثمرة من خارج ، دون أن تهتز في أبداننا خلية .. » ( تجديد ص ٢٢٩ ) .

وجيم « يستوحى » د . زكي الثقافة العربية تمهيدا لتكوين ثقافة عربية معاصرة لا يجد سوى « ثقافة المصنف العربي أساسا لهذه الثقافة الجديدة » ، فيقول في ختام الفصل السابع من الكتاب الذي جعل عنوانه « ثورة في اللغة » : « .. هذه الؤفة التي وظفها التصوف العربي حين رأى في فردية ذاته ومجسد خبرته حقيقة الكون في تجردات مسؤولها ، وفي الفرد الواحد الإنسانية بأسرها ، هيمس للؤفة التي نراها في تراثنا من عقيدة وأدب وفن وفكر ، هي التي تدعو إلى أن تكون وفتنا التي تنظر منها إلى قطايا الإنسان في عصرنا الراهن .. فتفتح لنا ما يجوز بقى أن يسمى بالثقافة العربية المعاصرة .. » ( تجديد ص ١٢٥٥ ) .

وهنا يفسر القارئ بأنه قد آن لأوان إيقاف د . زكي هذه الؤفة ليخرج لنا فلسفة عربية معاصرة بقى « والواقع أنه يقرّ في الفصل الثامن من الكتاب مجسلا فلسفة

بأن الله لا يأخذ مكانه من الملاحظات والتعليقات التي تفرد لها الجزء الأخير من هذا البحث .

بيد أن د . زكي يرضى من المذاهب القديمة مذهباً يرى أنه أحق المذاهب بالاعتناق ، لأنه جعل العقل مبدأ الأساسى كلها أشكل أمر ، ألا وهو مذهب المعتزلة . علما بأن فكر المعتزلة كله يدور حول علاقة الإنسان بالله ، ولذلك يسمون بأهل العدل والتوحيد . ولا يتردد د . زكى في الدعوة إلى أحية التراث المعتزلى لأنه أحق بالأحياء من كل ما خلفه التراث من مذاهب وفلسفات ، ويكون الأحياء مقصورا على الطريقة والمنهج عند النظر إلى الأمور ، دون أن يشمل الموضوعات التي كانت مطروحة للبحث . ( تجديد ص ١١٧ - ١١٨ ) .

وبلغت د . زكى انتباه القارئ إلى تفرقة مهمة بين مفهوم العالم ( بكسر اللام ) بمعناه القديم ، والعالم بمعناه الحديث ، فلقد ارتبط المفهوم الأول للعلم بالمعرفة الدينية أو بالإيمان فالعالم هو العالم بالثبوتية وبحدود الله .. الخ ، أما العالم ، بالمعنى الحديث فلا صلة له بالدين أو الإيمان من قريب أو بعيد . لقد يكون العالم متدينا أو لا يكون ، ومع ذلك يظل « الماء » في هذه التفرقة يكمن أصل من أهم الأصول التي نعتقد أنها حادية حين نتحدث عن اعتناء المعاصرين بتراث الأئمة . فلا ينبغي قط - فيما نرى - أن يكون الإيمان الدينى مما نسميه بالقول في هذا المجال ، لأن المعاصرة لا تتناهى ولا تتأيد بالإيمان الدينى كأننا ما كان في شكله ومضمونه ، وإنما المعاصرة هي فيما له علاقة بمشكلات اليوم ، المعاصرة هي في متابعة العلوم وتقنياتها وتطبيقاتها ، وفي متابعة الفنون علم ، مفتضى نوازع الحياة المعاصرة . وفي متابعة أنظمة الحكم والتعليم والاقتصاد وغيرها من وسائل العيش وفق الحضارة التي نعيشها . ( تجديد ص ١٣٣ - ١٣٤ ) .

ولا يلبث د . زكى في الصفحات التالية مباشرة حتى يضيف إلى مذهب المعتزلة مذهباً آخر هو مذهب الأشاعرة . والمعروف أن هذا المذهب الأخير وسط بين الضل والإيمان ، ولهذا يقول د . زكى : « فإذا شئنا أن يكون لنا موقف نستعمله من تراثنا ، فلنكن هو موقف المعتزلة والأشاعرة معا ، فمن المعتزلة نأخذ طريقهم العقلية ، ومن الأشاعرة نأخذ الوقوف بالعقل عند آخر حد نستطيع بلوغه ، وبهذا نجعل الدين موكولا إلى الإيمان ، ونجعل العلم موكولا إلى العقل ، دون أن نحول اعتماد أى من الطرفين ليتنقل في شئون الآخر » ( تجديد ص ١٣٦ ) .

ولا يدع د . زكى للقارئ مجالاً للشك في أنه أوتى موقف الأشاعرة موقفاً له من انحراف ، وهو ذلك الموقف الذي يستمكن أن يجعل العقل وحده حكماً في الإيمان ، فيجسّل نلايمان انصرف قسماً ، وللعقل قسماً . ( تجديد ص ١٧١ )

ويؤكد د . زكى أهمية التحول من فكر قديم إلى فكر جديد ، ويهدد لهذا التحول بمقد مقارنة بين اللفاظ استخدمت قديما في التراث ، ولكنها تستخدم اليوم بمعان مختلفة تماماً ، مثل لفظ العلم والعمل والحرية .. الخ . فيجد اليوناناسما بين معنى ومعنى . وبعد المقارنة ينتهى إلى هذه النتيجة : « وأحسب أنى لو سألت الآن : كيف تنتقل من فكر قديم إلى فكر جديد ؟ كان الطريق إلى الجواب واضحا وهو أن استخدم الالفاظ - التي هي في الحقيقة دالة على رؤوس الموضوعات - لاستخدامها بغير الجبر في مفوماته ومضموناته حتى ولو كانت - هي نفسها الالفاظ التي



يشتمل به في الثقافة العربية وراثتها - ولقد تمثلت الثقافة العربية فلسفة أرسطو بكل ما فيها من علم وعقل ، بنفسها اللغة التي تمثلت بها صوفية أفلاطون بكل ما فيها من ركون الى الحس بالوجدان - ان الأمر هنا لم يكن أمر جوار غرفة مجاورة لها - بل الأمر أمر دمج ومزج في نظرة واحدة بحيث نجد الفلسفة الأرسطية في غرفة وفلسفة أفلاطون في ( تجديد ) ص ٣٢٠ .

وسمة أخرى مهمة من سمات الفكر العربي هي ان مفكرى العرب لم يقتصر على حكمة العقل دون أن يمدوها الى فعل يؤدونه بناء عليها ، فلا يكون العلم علما عندهم إلا اذا أعقبه العمل على أساسه ( تجديد ص ٣٤٥ ) . وهذا ما يختلف فيه المفكر العربي عن سلفه اليوناني برغم اشتراكهما في الطريقة التي حللوا بها النفس الإنسانية ، فالقوة العاملة - على حد تعبيرهم - التي تشتمل فيما يحصله من معارف وعقول ، تكملها القوة العاملة ، التي تشتمل في تنظيم أمور الحياة وترتيبها ( تجديد ، ص ٣٤٥ ) ، وهكذا كانت الطبيعة في الثقافة العربية مسرحا للحسنة والنشاط والفاعلية ، أكثر منها موضوعا للنظر المجرد ، وحتى المعرفة للعقلية النظرية إنما ينظر اليها في ضوء الثقافة العربية على أنها فاعلية أريدت - فلإعادة لها الأولوية المنطقية ، وعنها تنفرع سائر الجوانب ( تجديد ص ٣٢٩ ) .

ومن أهم الإضافات التي أضافها الثقافة العربية - صادرة من ذلك عن العقيدة الإسلامية - تنظيمها لأخلاقية الفعل ، بعد أن كانت الأخلاقية قبل ذلك مقصورة على الية وانعمر ، والنتيجة المهمة التي تترجم عن هذه الأخلاقية الفاعلة هي ضرورة الوجود الاجتماعي ليكمل الفرد - وبذلك تكون الثقافة العربية الأصلية قد أضافت بهذا البعد الاجتماعي الى حياة الأفراد ، لا ليكون عرضا من أعراضها ، بل ليكون ضرورة للوجود الانساني المتكامل ( تجديد ص ٣٨٠ - ٣٨١ ) .

فالفعل وديناميته ، لا العلم المجرد في ثباته وسكونه ، هو حجر الزاوية من البناء الانساني من وجهة النظر العربية . ولهذا كانت المواجهة التي تشغل الثقافة العربية ، ليست هي مواجهة الانسان بمفله الطبيعية بخصائصها ابتغاء الوصول الى قوانين العلوم الطبيعية ، وإنما هي مواجهة الانسان بأرادته للمجتمع الانساني في فاعليته ، وأوجه نشاطه ، ابتغاء المشاركة في فعل موحد يوصل الى أهداف ترضى عنها القيم العليا . فقطب الرضى عند فلاسفة الغرب هو احكام للعقل ، وقطب الرضى عند المفكر العربي هو قيم السلوك . والخير كل الخير في أن تضم هذه الى تلك ، فإذا كان الغرب ينقصه ما يكمله ، فنقصه في القيم التي تندمج الفرد في جماعة الإنسانية دمج التعاطف والتعاون ، وإذا كان العربي ينقصه ما يكمله ، فنقصه في قضايا العلوم التي هي الوسيلة للسيطرة والامساك بزمامها ( ويتجدد ص ٣٨٢ - ٣٨٣ ) .

ويختتم - ذكرى كتابه القيم يكشف على أكبر جانب من الأهمية ، ومن أنه إذا كانت تيارات الفلسفة الغربية تسير في اتجاه مضاد للفطرة العربية ، فإنه يستنتج من بينها تيارا واحدا ، بين فطرته ونظرتنا وشائج قرى ، هو تيار الفلسفة الوجودية في شخصتها المؤمنة . وقد هدته تجربته الحية الى ذلك ، إذ انتهت به ثقافته الانجليزية في ميدان الفلسفة الى اختيار أحد أكثرناث العقلية العلمية ، واعتقد في صلاحته ، وهو تيار التجريبية - العلمية - أو الوضعية المنطقية ولكنه لحظ أخيرا أن هذه النزعة التحليلية العقلية تصادف غير أهلها ،

عربية شبيها على هذا الثنائية التي تشطر الوجود شطرين لا يكونان من رتبة واحدة ولا وجه للمساواة بينهما ، معبرا الخالق والمخلوق ، الروح والمادة ، العقل والجسم ، المطلق والتغير ، الأزلي والحادث ، أو قل هما السماء والأرض ، ان جاز هذا التعبير ، ( تجديد ص ٢٧٤ ) .

وعلى الرغم من كل عقلانية د - ذكرى وتسكته بالمنهج العلمي التجريبي فإنه يلجئ في الفلسفة العربية المقترحة مذهبا آخر يجعل فيه للشطر الروحاني الأولوية على الشطر المادي ، فهو الذي أوجده ، وهو الذي يسيره ، وهو الذي يحدد له الأهداف . ( تجديد ص ٢٧٥ ) فهو ما هنا لا يتبع المنهج التجريبي الذي يقتصر على الظواهر وحدها ، وإنما يلجأ الى إدراك البصيرة ، أو إلهام الوحي ، أو الى ما يسرى بين الناس من عرف وتقليد ( تجديد ص ٢٨٢ - ٢٨٣ ) .

ويجاوز د - ذكرى هذه النظرة الثنائية الى نظرة أخرى تجمع بين الثنائية والكثرة :

« الثنائية بالنسبة الى الله الخالق والكون المخلوق ، والكثرة بالنسبة الى أفراد الناس الداخلين في حدود هذا الكون المخلوق ، لتضمن نوعين من المخلوقات والتمييز : احدها مفرقة تميز الخالق من مخلوقاته ، بشرا كانت تلك المخلوقات ، أم غير بشر ، ثم تفرقة أخرى تميز - في عالم المخلوقات - بين البشر وسائر الكائنات ، وذلك لتجسّد للانسان - كون سائر الكائنات - ضربا من الإرادة الصادرة المستقلة ، التي لا تخضع للقوانين الطبيعية كل الخضوع ، لكنها في مقابل هذه الحرية ، كان عليها أن تحصل عبء الأمانة - أمانة الحرية - في شجاعة وإقدام ، فهي أمانة عرضت على الجبال ، فابن أن يجعلها ، وحملها الانسان » ( تجديد ص ٢٧٦ ) .

هذه الفلسفة المقترحة تضمن لنا أولا الجمع بين الخلق وكرامة الانسان ، بعد أن رأينا الجمع بينهما متفقدرا في أدوربا وأمريكا ، وهي - ثانيا - تكفل لنا أن نضع الانسان في موضعه الصحيح والنسبة الصحيحة ، فلانضخيم له ولا نقوين من شأنه . ( تجديد ص ٢٨٥ ) ذلك ان المشكلة الإنسانية في العصر الحديث هي مشكلة اللقاء بين العلم والانسان ، وهي في الثقافة العربية المعاصرة طريقة اللقاء التي نوائم بها بين تلك العلوم الحديثة من جهة وراثتنا الفكرية من جهة أخرى ، وعلى ذلك - فلا مندوحة لنا عن أن نزيل انتعاض الغامم اليوم في أرجاء الدنيا جميعا ، بين العلم الذي يتقدم بخطوات كخطوات الجبابرة ، والقيمة الانسانية التي تهاد بوثبات كوثبات الشياطين . ( تجديد ص ٢٨٧ ) .

وبعد أن عرض د - ذكرى هذه الفلسفة العربية المقترحة التي حافط فيها على العلم وعلى كرامة الانسان في وقت مما أخذ يهدد السمات الأصلية التي تميز الثقافة العربية عن غيرها من السمات ، وأبرز هذه السمات ان العربي نظرت الى العالم حوله نظرة عقلية ، ( تجديد ص ٣٠٧ ) وسمة أخرى في الرجل العربي هي انه مولع ببرد الكثرة الى وحدة كبر ما فيها من تجانس ، وتميز المؤلفين بين وحدتها بين المختلف . ( تجديد ص ٣١٢ ) . وليس هذا كل ما في الأمر ، بل ان الثقافة العربية ثقافة يحتل فيها الشعر مكانة عليا ، ومن ثم فإنها ثقافة تجمع بين العقل والوجدان في صميم واحد ( تجديد ، ص ٣٢٠ ) بل ان هذا الجمع بين العقل والوجدان لا يقتصر في تركب ثقافي يمثل الوضوح الذي

يقسم حصاه الفكر في نظرات شاملة ، شأن الإنسان اذا اکتمل له النصيح واتسع الأفق ، وما هنا كان العقل قد بلغ مداه ، فبجانب مرحلة خاتمة يقول اصحابها للفعل : كمالاً ، فسيلا منذ انبوه هو قلوب المتصورة ٤٠ (المقول من ٩ - ١٠) .

وكان طبيعيا ان ينقسم الكتاب الى قسمين : اكبرها للنظرة العقلية - التي تختلط - برغم كل مقوليتها - بكثير جدا من عناصر اللاعقل ، واصغرهما لتيار اللاعقول ، الذي يزخر بشطحات الوجدان . وكان د . زكي حرصا على توضيح ما يقصده بصطلح اللاعقول « حتى لا ينصرف في الأذهان الى شتم والإذراء » ، انما هو لون آخر ينبعث عند الناس دائما من صميم فطرتهم الانسانية ، وكل ما في الامر اني لا اجد هذا الجانب من السابقين قنطرة تفصلهم لعبود الاغنياء اذا ارادوا وصل الطريق ، واكتفيت من جانب اللاعقول هذا بصورتين : التصوف احكامها ، والسحر والتنجيم لانيهما ، ورايت في ذلك ما يكفي لاكمال الصورة التي اردت رسمها امام القارئين . » (المقول من ١٠) .

وهكذا يكتمل بناء الكتاب امام القارئ : قسم اكبر يتناول المعقول في تراثنا الفكري ، وقسم اصغر يتصدى لللاعقول في هذا التراث . واما القسم الاول فيضم سبعة فصول ، تبدأ بفصل عن خطة السير واساسها تأويل الغزالي لآية النور الذي يتخذ منه د . زكي اطارا يضيح في داخله الفصول الستة التالية من هذا القسم ، والفصل الثاني عنوانه الرئيسي : « مشكاة البديهة » وعنوانه الفرعي : « ادب ، وفلسفة ، وفروسية ، وسياسة » ، والفصل الثالث عنوانه « مصباح العقل في مشكاة التجربة » ، والفصل الرابع : « مصباح العقل يشهد توجهه » ، والفصل الخامس « زحاجة المصباح » ، والفصل السادس « الكوكب الدرّي » ، والفصل السابع : « الشجرة المباركة » .

ويبدأ القسم الثاني الذي عنوانه « شطحات اللاعقل » بالفصل الثامن من الكتاب ، ويحاول فيه د . زكي تحديد معنى « اللاعقول » ، ويظهر فصلان : التاسع بعنوان « بقعة الحالمين » ، وهؤلاء الحالمون هم المتصورة في رأى د . زكي ، والناشر وعنوانه « سحر وتنجيم » .

وهكذا ياتي بناء الكتاب منطقيا متسقا مع فكر د . زكي ومتساقا مع الآية الكريمة من سورة البقرة « الله نور السموات والارض » مثل نوره كشكاة فيها مصباح ، المصباح في زحاجة ، الزحاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة ، زيتونة ، لا شرقية ولا غربية ، يكاد زيتها يضيء ، ولو لم تمسسه نار ، نور على نور ، يهتدي الله لنوره من يشاء » .

وفي نور هذه الآية وضع د . زكي خريطة التراث وخطة السير في شتاه ، وكانت له وفقات عند صفحات من التراث تتابع وفقا لمراسل والمصون التي اشراها اخيرا ، ولكنها وفقات يكون فيها د . زكي ادبية نارة وعلماء آخرين ، يكتب في احكامها بحسب الدوافع المرفوع الذي ينطبع بما يقرأ ، ويكتب في الأخرى بمقل العالم الذي يجعل ويتخذ والمقتضون . (ص ٢٧) . ولكنه على أي الحالمين لا تغيب عن عينه تلك العقيدة التي اسسها في كتابه الاول ، والتي يعمل على تطبيقها في كتابه الثاني وهي : « انه اذا اراد الخلف الذي هو نحن العرب في عصرنا ان يحرر امتدادا للسنن ، فلن يكون ذلك الا عن طريق الجانب المائل من حياصة السنن : لان الجانب الاعمال من حياة ذلك السلف ربما تعلق بأشياء لم تعد ذات شأن في حياتنا ، وبالتالي فانها لم تعد تستحق منا ان

فاذا تحدث في الوجودية او في فلسفة برجسون مثلا ، فينا تزحف الأذان لتسبح » ( تجديد من ٣٨٤ ) . وهذه مراجعة للنفس يحدد عليها د . زكي نجيب محمود بين الكثير من مراجعته التي تستحق كل ثناء واطراء :

### ★★★

وفي كتابه الثاني عن التراث : « المعقول واللاعقول في تراثنا الفكري » يؤكد الدكتور زكي نجيب محمود ان موقفه كمعول السائح او المسافر الذي يجوب انظار التراث متفرجا وذاثرا : « انني في هذا الكتاب شبيه بمسافر في ارض غريبة . حط رحالي في هذا البلد حينما وفي ذلك البلد حينما . كلما وجد في طريقه ما يستلفت النظر ويستحق الرؤية والسمع ، ومثل في رحلتي هذه مثل السائح : قد فقلت من نظره اهم المعالم لانه غريب لا يعرف بايدي ذي يده اين تكون المعالم البارزة ، الا اذا احدى بديل من ابناء البلد . ولكنني ايضا - مثل السائح الغريب - قد تقع عيني على شيء لا تراه أعين ابناء البلد لانه مألوف لهم حتى لم يعودوا قادرين على رؤيته رؤيته صحيحة . ومن هنا كنت لا استبعد وقوعي في اخطاء ، بمعنيين : بمعنى افعال ما لم يكن يجوز افعال من معالم طريقه . وبمعنى وقوف النظر احكاما عند ما لا يستحق الوقوف عند . بالنظر وواضح انه لو اراد مسافر آخر ان يستبدل لرؤيته منظارا بمنظار رأى رؤية أخرى - ورايتي الى احكام أخرى غير التي رايت واليها انتهيت » (المقول من ٧٠ - ٧١) .

وهذه الرحلة التي قطعها الدكتور زكي في ارض التراث تنامت عبر خمسة قرون ، من القرن السابع الميلادي الى بداية القرن الثاني عشر ، واهتدى فيها بالمراسل التي اشار اليها الغزالي عند تأويله لآية النور : « المشكاة » والمصباح ، والزحاجة ، والزيتونة . فبينما يرى الغزالي في هذه التشبيهات الاربعة رموزا لدرجات الادراك من البسيط الى المركب ، ودرجات من الوعي تتصاعد وتزداد كاشفا ونفاذا ، يرى د . زكي - فيهما رموزا لاطوار عبرها الفكر في الشرق العربي ، لا ذخير اليه « ان القرن السابع قد راى الامور رؤية المشكاة ، والثامن قد راها رؤية المصباح ، والتاسع والعاشر قد راها رؤية الزحاجة التي كانت كأنها الكوكب الدرّي ، ثم راها العبادي عشر رؤية الشجرة المباركة التي تضيء بذاتها » .

« وذلك لاني قد رايت اهل القرن السابع وكانهم يعالجون شئونهم بنظرة البديهة ، واهل القرن الثامن وقد اخذوا يضمون بنظرة البديهة ، واهل القرن التاسع والعاشر وقد صعدوا من القواعد المتفرقة الى البادية الشاملة التي تضم الاشتات في جلود واحدة ، ثم جاء العبادي عشر بنظرة المتصور التي تنطوي الى دجيله الذات باطن ترى فيها الجسق رؤية مباشرة » (المقول ، ص ٩) .

وقد كان لكل مرحلة من هذه المراحل سؤال محوري : « في الرحلة الاولى كانت المصادرة للمشكلة السياسية الاجتماعية : من ذا يكون احق بالحكم ؟ وكيف يعزى الماعلون بحيث يسان الملل كما اراده الله ؟ وفي الرحلة الثانية كان السؤال الرئيسي : « يكون الإنسان في ميادين اللغة والادب قايمن بفرطها لتتعلق تطبق عيشل الاقنمين والمعدلين على سواء ، ام يكون الإنسان هو السائيات التي وردت على السنة الاقنمين فتعدها نموذجا يقاس عليه الصواب والخطا ؟ وفي الرحلة الثالثة كان السؤال هو هذا : هل تكون الثقافة عربية خالصة او تقليدية بروايد من كل اقطار الارض لتصبح ثقافة عائلة للإنسان من حيث هو انسان ؟ وجاء القرن العاشر فاخذ

نسكب عليها هوس العاطفة دافعا عنها وحفاظا عليها  
( المقول ، ص ١٣ ) .

وغاية الغايات التي يسعى اليها . ذكي من كتابه هذا هو  
« البحث في تراننا الفكري عما يجوز لمصرنا الحاضر ان يعمده  
الى الحياة ليكون من مقومات عيشه ومكونات وجهة نظره وبهذا  
يرتبط الحاضر بذلك الحاضر . الماضي الذي يصلح للدخول  
في النسيج الحي لمصرنا الذي يحتوي راضين به او مرغمين »  
( المقول ص ٢٨ - ٢٩ ) .

وعلى هذا فإن التصوف بوصفه مظهرا من مظاهر الموقف  
اللاعقل لا يصلح للدخول في النسيج الحي لمصرنا وفقا لهذا  
الرائي ، على الرغم من أن هذا التصوف يأتي في قمة التطور  
الانساني الذي ترمي اليه آية النور ، وهي الآيات التي اتخذها  
ذكي - كما اتخذها الغزالي من قبل - ليراسا حاديا في  
رحلته الزمانية والمكانية ( ففي كل وقفة من وقفات يختار مدينة  
يعينها كما اختار عصره بذاته ) في خريطة التراث ، ذلك التطور  
الذي يوازي تطور الانسان الفرد ويساوقه في مراحل النمو  
والنضج والاكتمال ، فالنور هو قوة الادراك ، وأول درجات  
الادراك حتى بالحواس ، وتلك هي الرموز لها في الآيات بالمشكاة ،  
داخل المشكاة مصباح يرمز الى العقل الذي يدرك المعاني من  
وراء الحسوسات ، يساعد العقل في ادراكه قوة الخيال ،  
وهي التي ترمز اليها الآيات بالزجاجة الحبيطة بالمصباح ،  
والصدر الذي يستمد منه الخيال قوته « شجرة مباركة ترمز  
الى الروح الفكري الذي يؤلف بين العلوم العقلية ، والا بقيت  
المعلومات اشتتالا لا تنفع ، والشجرة المباركة في بمثابة « البذرة »  
التي يهتدى به السالك ، وليست الشجرة المباركة بخاصة الى  
مصدر سواها تستمد منه القوة ، فهي مقبلة بزيتها » . كانها  
لصعد بها الادراك بالبصرة النافذة ، فهو وحى من الله . »  
( المقول ، ص ٤٦٦ ) .

ومع أن ذكي يعتقد أن النظرة العربية صوفية في  
جوهرها ، ويرى أن النقل عن اليونان لم يؤثر كثيرا على هذه  
النظرة ، ينتمى التيار العقلاني في الفكر العربي في المرحلة  
السابقة على هذا النقل ، وذلك عند الخليل بن أحمد وسيبويه  
وغيرهما .

ويستحوذ العصر الأول من عصور التراث ( وهو يطابق  
بين بدايته وبين ظهور الاسلام ) حول شخصية بطولية حقا هي  
شخصية الامام علي بن أبي طالب الذي جمع بين الادب والفلسفة  
والفروسيه والسياسة في صعيد واحد ، وكان في معركة مع  
معاوية مثالا للادراك الفطري المباشر . وبهذا من هذا الصراع  
ظهرت المفاهيم السياسية لأول مرة ، وطرح هذا السؤال الذي  
دار حوله النزاع والاختلاف بين الفرق الاسلامية وهو : لمن  
يكون الحكم ؟ وفي الاجابة على هذا السؤال اختلف العقل  
بالعقل - غير أن ذكي - في هذا الجانب العقل متمثلا في  
شخصية الامام ليكون بداية الخط الذي يصلنا بالتاريخ العقل  
في الفكر الاسلامي ، ويتخذ من كتابه « نهج البلاغة » برهانا  
على أن الادراك كان في هذا العصر موكولا الى الفطرة السليمة  
لا الى التحليل والتعليل ، لم تكن « المكسرة » عندئذ نظرية  
مجردة بقدر ما كانت أداة من أدوات العمل ، ولذلك تشابكت  
الأفكار مع السيوف والخيال في نسيج واحد ( المقول من  
ص ٥٣ - ٥٧ ) .

وكانت الوقفة الثانية عند مدينة البصرة في اوائل القرن  
الثامن الهجري ، بعد أن كانت الوقفة الأولى في معركة صفين ،  
وعلى السؤال المطروح في تلك الحقبة وهو : ماذا يكون الحكم  
بالنسبة للفرق المخطئ من الفريقين المتحاربين ، كانت هناك

ثلاثة حلول للمشكلة ، كل حل منها يمثل مذهبا فكريا على طول  
التاريخ العقلي في تراننا القديم : ١ - فهناك المتطرفون  
اليساريون وهم الخارج ٢ - وهناك اليمينيون المتطرفون  
وهو أهل السنة ٣ - وهناك المعتدلون وهم المعتزلة . وهذه  
الشعب الثلاث ، وان تكن قد بدأت طريقها من هذه المشكلة  
الشعب الثلاث ، وان تكن قد بدأت طريقها من هذه المشكلة  
وتكاثرت وتنوعت ، لكن بقيت لكل منها روحها الأولى وطايبها  
المميز . ( المقول ص ٦٨ - ٦٩ ) . وهذه المشكلات جميعا  
التي فرقت المسلمين الأوائل شيعة وأحزابا نشأت عن واقع  
حياتهم ، ولم يعد لها في واقع حياتنا من أثر ، اللهم الا مشكلة  
واحدة هي الخاصة بحرية ارادة الانسان أو جبرها .

وكذلك تتمثل الحركة العقلية خير تمثيل في رجال اللغة  
والنحو وعلى رأسهم الخليل بن أحمد وتلميذه سيبويه ( المقول  
من ص ٨٢ - ٩٥ ) . ولو اكتفينا بهؤلاء وحدهم لرأينا ما يقطع  
بنضج النظرة العقلية وارتقاء المنهج العلمي . فهذه مرحلة  
تعميد القواعد ، ورد التجارب الجزئية والبعشرات المفردة  
الى أحكام عامة ، وذلك هو صميم المنهج العلمي ، لأن الصمم  
بمنهجه لا بوضوحه .

وتأتي الوقفة الثالثة في مدينة بغداد من القرن التاسع  
الهجري ( الثالث الهجري ) ، وفي « بيت الحكمة » باندات ،  
وهو البيت الذي اقيم ليكون مقرا لنقل الكتب المحولة من  
اليونان والهند وفارس وغيرها الى اللغة العربية . وفي هذا  
المكان اجتمع رجال يختلعون في عقائدهم الدينية وأوطانهم  
ولغاتهم ومذاهبهم ، لكنهم اتفقوا جميعا على هدف واحد ، هو  
الاشتغال بنقل هذه العلوم التي طويت في الكتب امامهم لتصبح  
بمعدن علوما تجري في لغة عربية ، تمهيدا لها ان تتحول على  
الزمن الى ثقافة عربية ، بمد تهذيبها بالحدس وبالإضافة هنا  
وبالشرح والتأويل هناك ، حتى تلائم روح العربي بصفة عامة ،  
والعربي المسلم بصفة خاصة ( المقول ص ١١٢ ) . ولكن ،  
هل افلحت هذه المادة العقلية المنقولة في ان تغير من الثقافة  
العربية الاصيلية بحيث تحولها من الوقفة « الصوفية » ( التي  
يعتقد ذكي أنها الطابع الاصيل للثقافة العربية ) الى الوقفة  
« العقلية » ؟ ويجب ذكي عن هذا السؤال بقوله : « أغلب  
الظن أنها لم تقطع في ذلك الا الى حد ضئيل » ( المقول ، ص  
١٢٣ ) . وهذا الحد الضئيل يلتصقه ذكي عند الصفوة من  
أهل ذلك العصر ، وبخاصة عند المعتزلة ، ومن ثم ينتقل من بغداد  
الى البصرة ليتلقى بشيخ من شيوخ المعتزلة هو أبو الهذيل العلاف  
ويعرض عشر مسائل تناولها العلاف بالنظر العقلي ، الا المسألة  
العاشره وهي مسألة منهجية يشترط بها العلاف الاقتبال حجة الا  
استندت آخر الأمر الى وحى من الله ينزل على ولي موصوم ،  
فهذه النقطة الأخيرة كفتلهم بهم موقف العلاف العقل ( المقول  
من ص ١٢٣ - ١٣٢ ) .

ثم يف ذكي وقفة أخرى مع النظام فيستعرض  
المسائل التي تميز بها هذا الفكر المعتزلي الذي تفوق على استاذته  
العلاف ، فلا يوجد عنده - كما لم يجد عند أستاذته - ما يستفهم  
بشيء يعالج به مسائل العصر ، كما لم يجد عندهما الا قليلا  
من زاد اليونان المنقول . ولكنه حين يفرغ ما عندهما من الخسوف  
الفكري ، يبقى له إطار النظر العقل الذي يستحكم الى الاستدلال  
النطقي الذي لا تشوبه الاحواء ، وهذا الإطار العقل هو ما يعود  
به الى مصاصيه من أبناء القرن العشرين ( المقول ص ١٤٦ -  
١٤٧ ) .

فاذا عاد الى بغداد ، وقف مع الجاحظ وقفة طويلة كلها  
الحب والاعجاب ، فهو « يضع الجاحظ من فكر عصره حيث

ووضوح البرهان بحيث أغلق باب الفكر الفلسفي أمام المسلمين فلم يفتح بعد ذلك إلا بعد أن مرت ثمانية قرون ، فتحت للمسلمين بعدها أبواب حضارة جديدة ، هي حضارة أوروبا الحديثة .

وفي القسم الثاني من الكتاب الذي خصصه لـ « لشطحات العمل » يحاول د . زكي أن يحدد مفهوم « اللامعقول » ابتداء من تحديد مفهوم العقل . وهكذا يضيف على مفهوم اللامعقول طابعا سلبيا منذ البداية . وبعد تحليل معنى العقل عند النشائيين والمغلايين والتجريبيين يرى أن الجميع يتفقون على أن « العقل » حركة استدلالية تتمثل في الانتقال من حقيقة أمامنا إلى حقيقة تتولد منها أو ترتبط بها ارتباطا مطردا (المعقول من ص ٣٥٧ - ٣٦٤) . ولتوضيح هذا المعنى يسوق د . زكي أمثلة من الوقفات التي يسلكها في زمرة « المعقول » . وأولها وقفة العلم ، ومنها نستخلص طائفة منه من خصائص العقل ، أبرزها القوة من الفرد إلى العام ، ومن المثبت إلى المجرد ، ومنها أيضا خاصية تحليل الشيء إلى عناصره البسيطة ، لتحدد من ثم المعادير الكلية التي دخل بها كل عنصر في تركيب ذلك الشيء . ووقفة أخرى للعقل هي وقفة « الإنسيين » Humanists ( أو الذين نسميهم بالإنشائيين ) من قيم الحياة ، وهي وقفة تجعل حياة الإنسان مدادا ، ومعيارا لا يدر عليه مدار ومعيار كما تؤمّن بقدرته الناس على فرض سيطرتهم على الطبيعة بالكشف العلمي لقوانينها . وتقريبا من قدرة الإنسان ، يذهب الإنسييون إلى القول بحرية الإنسان جرية مطلقة في اختيار ما يفعله وما لا يفعله ، فهو هو سيد مصيره ، وخالق كيانه ، بما يختاره لنفسه على توالي اللحظات والواقف . ( ص ٣٦٤ - ٣٦٥ ) .

ولما لم يكن الإنسان عقلا كله بالمعنى الذي حدده د . زكي للعقل ، وكانت تتمازج « حالات » يكادها ويمانيها ، منها الانفلات والعواطف والرغبات وما إليها ، كان هذا كله هو ما يطلق عليه د . زكي اسم « اللامعقول » ، لأنه لا يدخل في مجال التفكير العلمي الذي يطرح أمام الجميع ليتحقق من صدقه كل من أراد ، فهو مرادف لكلمة « الوجدان » الذي يعد ملكا لصاحبه ، لا سبيل أمام أحد سنواه إلى مناقشته وتحقيقه . العقل موضوعي ، والوجدان ذاتي ، وهذا ما يخرج من نطاق العلم إلى ما شئت من نطاقات .

يبين أن د . زكي يستدرك على هذه النقطة فيقول في صفحته أخرى : « .. وأما حالات الوجدان وما يدور مداره فهي مفصورة دائما على أصحابها ، لا يجوز نقلها من فرد إلى فرد ، ودع عنك أن تنتقل من جيل إلى جيل . اللهم إلا إذا كان « التصريح » عن تلك الحالات هو ما نطه به صاحبه من الحياة الفردية الخاصة إلى حقيقة الإنسان أينما كان ، كما يحدث كثيرا في الشعر العظيم والفن العظيم ، وهذا هنا يتسلسل إلى - أو يكاد يتساوى - في آعين الحاضرين كل تراث إنساني نلف أصحابه إلى صميم النفس الإنسانية ، لا فرق في ذلك بين تراث عربي وفيجي عربي » ( المعقول ص ٣٧٤ ) . إذن فتمسكة شيء من الموضوعية يمكن أن تتصف به حالات الوجدان التي قيل من قبل أنها ذاتية صرف ، أو أن الذاتية إذا وصلت إلى أوج شدتها اصطليقت بالموضوعية التي يقال أنها تقيضها . « إذا زاد الشيء من حده انقلب إلى عكسه » . وهذه الحافة الأخيرة هي ما يسمى بالتصوف ، الذي يمكن أن نجتمع فيه بين الشيء وتقيضه : « فالعلم أو العقل هو البشلة التي تضيق مراحل الطريق بداية ووسطا ونهاية ، أما الوجدان فهو الذي ينحصر بك إلى الأضواء » ( المعقول ص ٣٧٥ ) . وإذا كان العقل هو ملكة الإدراك في العلم ، فإن الحبس هو ملكة الإدراك في

يوضح عما نفة الفكر جميعا بالنسبة إلى عصورهم الفكرية ، وذلك على امتداد التاريخ ، ( المعقول ص ١٤٧ ) فهو يراه أقرب الناس إلى فولتير في سخريته النافذة ، وفي عقلانيته الصارمة ، إنه نقطة التحول في الثقافة العربية كلها ، من ثقافة كان محورها الشعر ، إلى ثقافة محورها النثر . « أنه تحول من نظرة وجدانية إلى أخرى عقلانية » ( المعقول ص ١٤٨ ) . ويضيف د . زكي في الإشادة بالاحاطة وبمنطقه العقلية ومنهجه في البحث وطريقته في العرض وأسلوبه في الكتابة ليؤكد بأنك أراءه علاق من عمالة الفكر في كل زمان ومكان ( المعقول من ص ١٤٧ - ١٧٣ ) .

وفي القرن العاشر الميلادي ( الرابع الهجري ) - ويرمز له بـ « زجاجة المصباح » - يعلو التفكير العقل من المقدمات الباشرة إلى مقدمات أعم وأشمل ، أو بمعنى آخر يعلو من مستوى العلوم إلى مستوى الفلسفة . يبين أن د . زكي أن يقف مع الفلاسفة المتخصصين ، وأننا مع الأدباء المتكلمين من أمثال أخوان الصفا وأبي حيان التوحيدي ، وعبد القاهر الجرجاني الناقدة ، وابن جني النفري ( المعقول ص ١٧٥ - ١٧٦ ) . ومؤلا جميعا يمكن أن ينظمهم التيار العقلاني في التراث . والمهم في هذه الوقفات كلها أن د . زكي ينفذ بنظراته الناقدة إلى كثير من مواطن المعاصرة عند هؤلاء ، بل أنه ليمقد المقارنة بينهم وبين كبار المفكرين الغربيين حتى ليحس القارئ أنه يعيد اكتشافهم نظرا لطرافة السباق الذي يوضعون بين ظهرانيه .

ولا يترك د . زكي اثنين الرابع والخامس ( بالتاريخ الهجري ) دون أن يجلو لنا صفحات من الحوار الذي دار بين المعتزلة من جهة وأهل السنة والروافض من جهة . وكانت هناك معركة بين الجاحظ وابن الروادى التي اتسمت بالاحاد وكان محورا لحركة فكرية . على حين وقف الأشاعرة موقفا وسطا بين الطرفين . وفي رسالة الفخران حاجم أبو الصلاه أبا الحسن الأشعري ( المعقول من ص ٢٦٩ - ٢٩٥ ) . ثم يقف د . زكي بعد ذلك ووقفات قصارا مع الفلاسفة الخلس ، وهم الكندي والفارابي وابن سينا ، حتى تكتمل صورة العصر ( المعقول من ص ٢٩٥ - ٣١٦ ) .

ونصل إلى القرن السادس الهجري ، فيكون خاتمة المطاف ، لنستظل بالصخرة المباركة التي يستمد فيها الإدراك شعلته من نبع باطني ذاتي ، إذ يكفي المتصور أن يخلص النظر إلى قلبه ليهتدى فيه إلى الحق . وقد كانت قامة الإمام الغزالي هي القامة التي ألقت ظلها على هذا العصر ، بل على المصور التالية له . ومن ثم كانت صعبة د . زكي الغزالي في أطول الصعوبات ، وكان موقفه منه متعارضا أشد التعارض ، فهو من ناحية يمتلئ إعجابا بقدرته العلمية المنهجية في النظر ، وهو من ناحية أخرى يعده قوة رجعية قابضة حتى أنه ليحسبه من « أقوى العوامل التي أفرقت تاريخنا الفكري ليجدته وأنتهت به إلى الركود الذي ساد حياتنا العقلية لروا متتالية ، ( المعقول ص ٣١٨ ) . وبعد أن يرى فيه د . زكي أمامنا أئمة المبحث العقل على طول التاريخ الفكري ، من أقدم قدميه إلى أحدث حديثه ، يقول أنه لا يجد المصيح العقلاني الذي أوصى به الغزالي مطبقا عند الغزالي نفسه فيما بحث وكتب والت . فهو في كتابه « تهافت الفلاسفة » يقيد « العقل » عندما يتعلق الأمر بأصل من أصول الدين . ذلك أن وراء « عقله » كان هناك الإيمان الديني ، فإذا جاء العقل بما لا يصح من هذا الإيمان ، فيها ، والأفليتنكر للجهل وما جاء به تنكرا يديه بالعلم وإن لم يذكره بالقول الصريح » ( المعقول ص ٣٣٧ من ص ٣٤٣ ) . وكان الإمام الغزالي من قوة الحججة وغزارة العلم

مجالات هذا عن مجالات تلك ، ولكننا نريد لجانبنا الوجداني اللاعقل أن ينبت من عناصر حياتنا . فلقد شابت مرحلة التطور الحضاري لأبائنا أن تتخذ أوهامهم صورة التنجيم والسحر وما إليها ، وقد يتحتم للطبيعة البشرية دائما أن تكون لها أوهامها اللاعقلية ، غير أن النتيجة التي تلزم من هاتين المقدمتين ليست هي أن نستعير أوهام الأولين كما عاشوها ، بل أن تكون لنا أوهامنا المناسبة لعصرنا وظروفه » ( العقول ص ٤٥٤ ) .

والى الجزء الأخير من المقال وهو التعليق .

## ● ● التعليق

١ - لم يعم حاديا على سبيل من له الفقه بالتراث العربي ارتباطه بالدين ارتباطا وثيقا . هذه مقدمة قد بدا منها كل من أقدم على تجديد الفكر العربي لكي يتلامح مع متطلبات العصر الحديث ، بدا منها الأفغانى ومحمد عبده وأقبال والعقاد وحسن صمب ودوييس وغيرهم . فكما يحاول الدين أن يغير الإنسان ، كذلك يستطيع الإنسان تغيير الدين ، وفي الوضع الصحيح للمشكلة يكمن شطر كبير من حلها . وقد أشار د . زكى في فلسفته العربية المقترحة الى التضارب القائم بين العلم الحديث والانسان المعاصر ، ومن ثم كان من مهام الفكر العربى ان يرفع هذا التضارب بأن يحفظ للانسان كرامته ، مع حرصه في الوقت ذاته على المنهج العلمى فى التفكير . وكما كانت المشكلة الرئيسية عند أسلافنا فى رفع التضارب القائم بين الوعى والعقل ، أو بين النقل والعقل - كما كانوا يقولون - فإن مشكلتنا الرئيسية هي « فى اللقاء الذى نواتم فيه بين تلك العلوم الحديثة من جهة ، وبين تراثنا الفكرى من جهة أخرى » ( تجديد ص ٢٧٠ ) . ولما كانت ثقافتنا العربية ذات طابع دينى إسلامي فى جوهرها ، كان صريحة للدين ليرى ان كان مفتوحا على طلب العلم الحديث بكل صوره ما لا . وهذا ما فعله أولئك المجددون الذين أشرنا إليهم . فالمشكلة الحقيقية ليست بين العلم والانسان كما يقول د . زكى ( تجديد ص ٢٧١ ) ، ولكنها بين العلم والدين . ولنا أن نتساءل الآن : هل قام د . زكى فى كتابيه بهذه المواجهة الصريحة التى كان لابد منها لتجديد الفكر العربى تجديدا يصلنا بالوروث الإسلامى العربى من جهة ، وبالعصر الذى نعيشه من جهة أخرى ؟ لقد تخبر د . زكى نماذج من الوقفات العقلية فى التراث العربى ، وكلها بالطرح وقلات من الدين الإسلامى ورسوله الأمين ، ولكن زكى تقضى هذه الوقفات كلها عن وقفة أخرى للدكتور زكى بمنهج العلمى التحليل الدقيق الذى استصفاه من كل تلك الوقفات البارعة مع نماذج التيار العقلانى فى تراثنا الفكرى القديم ؟

٢ - وتعودنا الملاحظة السابقة الى ملاحظة أخرى عن الأساس فى موقف الفكر من التراث بوجه عام . يقبول د . زكى انه وجد مفتاح هذا الموقف فى فترة تراها للمفكر الغربى « هربرت ريد » وقد أوردناها بنصها فى هذا المقال .

ولكن لم تصلح هذه الفقرة حقا لتكون مفتاحا لموقف المفكر من تراثه أيا كان ؟ ان موقف هربرت ريد هو الموقف الذى يرى فى الحضارة الإنسانية مجرد تقدم فى التقنيات الصناعية وكفى ، دون نظر الى الجانب الروحى من تقدم الانسان . وهذا بعينه ما يشجبه د . زكى عندما يؤكد فى ختام فلسفته العربية المقترحة إيمانه « بأنه محدودة لئلا أن نزيل التضارب القائم اليوم فى أرجاء الدنيا جميعا ، بين العلم الذى

التصور . وعلى حين يرى المتصوفة أن « حُسبهم » مصصوم من الخطأ . ينقضى عنه د . زكى - متابعيا فى ذلك رأى برتراند رسل فى كتابه « التصوف والمنطق » - هذه العصمة ، بحيث لا يجوز قبوله أو رفضه الا بعد التحليل العقلى المنطقي . ويفند د . زكى المثل الذى يضربه برجسون فى عصمة المعرفة الحديثة ، وهو معرفة الانسان لذاته ، فيقول ان الانسان فى أكثر الحالات لا يعرف لنفسه الا أقل القليل ، وقد يكون مضللا فى ذات نفسه حتى يكسلف له أصحاب التحليل النفسى عن اغوار لم يكن له قبل بكشفها بكل ما فى وسعه من حساس اذ هو يستبطن ذاته » ( العقول ص ٣٨٥ - ٣٨٦ ) .

ويضى د . زكى فى تطبيق ما أورده فى الفصل الثامن من تجديد معنى اللامعقول ، ومن مفهومه للوجدان أو الحس عند الصوفية ، على صفحات بعينها من التراث الصوفى ، فيختار صوفيا من منتصف القرن الثالث عشر الميلادى هو الشيخ نجم الدين الكبرى فى كتابه « فوائح الجمال وقوافى الجلال » ليقتف مع وقفات فى الفصل التاسع من الكتاب . وهو يشبه رؤى المتصوفة برؤى الحاليين . ثم يستطرد فى مناقشة ما ورد فى الرسالة القشيرية عن الكرامات وأصحابها من أنها لا تناقض العقل ، فيقول ان أصحاب اللامعقول ينظرون الى طواهر السحر الطبيعية نظرة الساحر لا نظرة العالم . والسحر هو استحداث النتائج من غير أسبابها . ويضرب على ذلك الأمثلة من الشيخ نجم الدين الكبرى وجعفر الجالدى ومحيى الدين بن عربى ( العقول ص ٤٠٠ - ٤٠٨ ) .

وعند التفرقة بين النبوة والولاية يقف د . زكى عند صفحات من كتاب « ختم الأولياء » للحكيم الترمذى ، فالنبوة والولاية اليان ، لكن الأول للناس والثانية لصاحبها . الأول بحاجة الى برهان ، والثانية من برهان نفسها . وهو اذ يرفض هذا الموقف من الولاية والأولياء عند الحكيم الترمذى وعند غيره يحس فى الوقت نفسه بضرورة أن تكون بعض الصفات « فلي ميزوا بها الأولياء ، نماذج مثل أن أراد أن يعطى بنفسه عن مستوى النزوة والهوى حيثما يتطلب الأمر تجردا وتنزها وموضوعية نظر » ( العقول ص ٤١٥ ) .

ثم يعود د . زكى فيجذر ما ترسب فى تربيتنا من نزعة صوفية تدعو الى الزهد ، وتخيل اليان أن الدنيا بأسرها « وهم » لا مرد . بين ما يعده الناس خيرا وما يعده الناس شرا ، ويتساءل فى ختام هذا الفصل : « ترى ماذا عسى هذا الوجدان الصوفى ان يكشف لنا من حقائق الدنيا ؟ انه لا يكشف لنا اليقظة عن شئ . اللهم الا عن طبيعة نفسه هو ، او قل انه قد يكشف لنا عن طبيعة النفس البشرية عامة ، وذلك على احسن الفروض ، اما ما ليس فلها بشرية فهو فيه أشد منا جها ، فلا طبيعة الكون بصفة عامة عرفنا منه ، ولا طابع الكائنات بصفة خاصة كشفت لنا ، فسواء وجد هذا الجانب اللامعقول من تراثنا او لم يوجد ، فلم يكن ليتأثر بوجوده او بغيابه انسان واحد من البشر فى طريقة معايشته ظروف هذا العصر العلمى العمل المصنّف بفروب الحركة والنشاط » ( العقول ، ص ٤٢٥ ) .

وفى الفصل الأخير من الكتاب ، والمخصص للسحر والنجيم ، وهما ذروة اللامعقول فى تراثنا العربى ، يلخص د . زكى ما عرضه فى القسم الثانى من هذا الكتاب فيقول : « ... ثم عرضنا فى القسم الثانى من الكتاب لمحات من الجانب الآخر . أعنى الجانب اللاعقل الذى عاشه الأسلاف . لنرى ماذا نطرح من تراثنا الفكرى ، نعم قد يكون من الحق ان الانسان يعيش بوجداناته كما يعيش بعقله ، وان اختلفت

لينتجق بنفسه من صدق ما وصل اليه أو ادعائه فيه . وهذا ما يعطيه برجسون بقوله : « ان الحسن ليس الا ضربا عاليا من التفكير » . وفي تجارب الصوفية - أيا كانت مواطنهم - شيء مشترك ، مما حدا بـيوزخ للتصوف الاسلامي هو « الكلاباى » ان يجعل عنوان كتابه « التعرف على مذهب أهل التصوف » . ولم يقل مذاهب أهل التصوف .

فليس هناك ما يدعو الى الظن بأن الفكر والبداية (الحس) متضادان بالضرورة : فهما ينبعان من أصل واحد ، وكل منهما يكمل الآخر ، فاحدهما يدرك الحقيقة جزاء جزاء ، والآخر يدركها في جملتها : أحدهما يركز نظره نحو ما فيها من خلود ، والثاني نحو ما فيها من حدوث . . . (٢) .

٤ - وهذا يقودنا الى الحديث عن موقف د . زكي من التصوف الاسلامي بوجه عام . فنحن نلاحظ أنه اختار طائفة من النماذج يمكن أن يقال عنها أنها « لا معقولة » ، وهنا لا بد لنا من أن نضع تفرقة دقيقة بين « اللامعقول » بوصفه شيئا يصادم العقل والتفكير السليم ويتنافى معها ويمارضها ، واللامعقول بوصفه الشعور أو الوجدان . فليس في الحالات الشعورية والوجدانية ما يتنافى مع العقل أو يصمم التفكير كل ما في الأمر أنها شيء « فاير » التفكير الاستبدالي المنطقي . وقد بينا من قبل أن كل تفكير يصاحبه شعور ، وكل شعور يصاحبه تفكير الى حد ما . والشعور الصوفي ككل شعور غيره فيه عنصر من الفكر أيضا . وبسبب هذا العنصر - على ما اعتقد - يسمى الشعور الصوفي الى أن تكون له صورة فكرة . وفي الحق أن طبيعة الشعور هي السعى الى الأساس الإفصاح عن نفسه في الفكر . ويبدو أن الشعور والفكرة هما مظهران لوجه واحدة من التجربة الباطنية ، أحدهما مظهرها الألى الخالد ، والآخر مظهرها الزماني المين (٣) .

وفي هذا رد على اعتراض د . زكي على محاولة الصوفية للتعبير عن تجاربهم في الوقت الذي يدعون فيه أنها تجارب لا سبيل الى التعبير عنها . والحق أن الميل الى الإفصاح - وهو عند الصوفية بالرمز والاشارة والتلويع - جيلة فطر عليها الإنسان ، كما يقول محمد اقبال .

وقد كان من الممكن أن يختار د . زكي صفحات من التراث الصوفي التي تدل على تجربة باطنية عميقة (الحلاج ، النري ، ابن عربي ، جلال الدين الرومي ) وهي صفحات تصلح لتثوير النظرة الى الاسلام ، وتمينه في سعيه الى تجديد التراث العربي ، لأنها أبعد ما تكون عن النظرة التقليدية الاتباعية الى الاسلام (٤) . والاسلام بحسب التجربة الصوفية ليس في جوهره شريرة وإنما هو حقيقية ، أنه طريق الحب والمعرفة والاتصال بالله . وهنا نعود الى التجربة الباطنة الحية . فقد كانت هي الكفيلة بالحكم للتصوف أو عليه .

٥ - يضاف د . زكي برغبته في تجديد الفكر العربي الى الأخذ بتراث العلوم الطبيعية وفقا للنهج العلمي التجريبي الحديث ، ووضع مشكلة العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، والإنسان والصناعة ، والإنسان وزميله الإنسان . على أننا معذور التفكير في عصرنا الراهن ( تجديد ص ٩٦ ) . ويستبعد مشكلة علاقة الإنسان بالله ، وكأنها مشكلة قد نفض الإنسان المعاصر يده منها الى الأبد ، والقارىء لكثير من تيارات الفلسفة الحديثة يجد أن هذه المشكلة ما زالت تنصدر أهميات الكتب للفلسفية . وقد يكون الدافع لتجاهل هذه المشكلة عند د . زكي هو اعتناقه للمذهب « الوضعي » المنطقي الذي لا مجال فيه للمنطقي ، ولا مجال فيه أيضا لبحث مشكلات الإنسان المعاصرة .

يتقدم بخطوات كخطوات الجيايرة ، وقيمة الانسان التي تنهار بوثبات كوثبات الشياطين ( تجديد ص ٢٨٧ ) .

والحق ان أساس الموقف من التراث ينبغي أن يقوم على « تجربة حية » ، هذه التجربة هي التي تهدينا الى ما نأخذ من التراث وما ندع ، هي للمعيار أو الحكم الذي به نعلم ما يلائمنا من عناصر التراث وما يلائمنا من عناصر الفكر الغربي الحديث على حد سواء ، فإن لم تكن لنا هذه التجربة تخطينا هنا وهناك ، ولأن يفتننا العقل في هذه الرحلة . لا أقول هذا تهويًا من شأنه ، ولكن لأنه لن يمتنعنا الأصالة أو حتى المعاصرة لأن العقل هو العدل الأشياء قسمة بين الناس كما يقول ديكرات ، ومن ثم لم يكن لطابعه هذا المشترك بين الناس جميعا أن يميز ثقافتنا عن غيرها من الثقافات . إنما الذي يميزنا حقا هو هذه « التجربة الحية » التي تميز فردا من الناس عن غيره من الأفراد ، وبالتالي فإن مجموع هذه التجارب الحية ، هو الذي يميز ثقافة عن غيرها من الثقافات . فإذا التمسنا أصالتها في المنهج العلمي وسدده ، فلن تكون لنا أصالة على الإطلاق ، لأنه لا وجود لمنهج علمي عربي ومنهج علمي غربي ، إنما هو منهج واحد هنا وهناك .

٣ - يجزنا هذا للكلام عن التفرقة التي وضعها د . زكي بين المعقول واللامعقول ، ويرغم حرصه على ألا يكون في تحديده معنى اللامعقول أى أثر للزراية أو القصد ، فإن في مجرد ادخال هذه « اللا » الناقية على مصطلح المعقول ما يؤخذ بهذه النظرة . وقد جعل د . زكي كل آثار الوجدان الانساني داخلة تحت هذا المصطلح السلسي . وهل يمكن أن يخلو أثر من آثار الوجدان من التفكير العقل ؟ ان أبعد الفنون عن التفكير المنطقي المجرد وهو فن الموسيقى يفضع لبناء وتدخل فيه عناصر التنظيم والتناسق .

والتواقع ان الانسان في لحظات ابداعه الكبرى كل واحد لا يتجزأ الى عقل ووجدان وأحاساس . . . الخ ، هو كيان واحد يستنوي عليه توتر هائل تندمج فيه طاقاته وقواه جميعا من عقلية وحسية وعشوية ، بحيث لا نستطيع ان نفصل في النتائج عن هذا التوتر بين ملكة وأخرى من ملكات الانسان . وهذا الاندماج يتحقق في الكشف عن النظريات والمخترعات العلمية الحديثة ، فقد أثبت علم النفس تداخل الالهام والخيال مع العقل في عمليات التفكير التي تبعد لأول وهلة مجردة تماما من العاطفة والشعور . وما دنا قد قبلنا الحدس أو الوجدان كوسيلة من وسائل المعرفة - وإن تكن قابلة للتحقق من صدقها كأي وسيلة أخرى من وسائل المعرفة - فما الذي يدعونا الى الاقتصاد على العقل في طلائنا للحقيقة ، وسمننا الى الكمال ؟ هنا يرد د . زكي بأنها « الموضوعية » التي تتحقق لنتائج العقل ولا تتحقق لنتائج الوجدان التي هي « ذاتية » في طبيعتها . غير أن د . زكي يستثنى حالات معينة من شطحات الوجدان أو « اللامعقل » - على حد تعبيرة - من هذه الذاتية ، وهي الحالات التي يكون التعبير عنها - ما ينطه به صاحبها من الحالات الفردية الخاصة الى حقيقة الانسان أيضا كان ، كما يحدث كثيرا في الشعر العظيم والفن العظيم ، وما هنا يتساوى ، أو يكاد يتساوى - في عين الحافرين كل تراث انساني لئلا أصبحنا الى صميم النفس الإنسانية ، لا فرق في ذلك بين تراث عربي وغير عربي . . . ( المعقول ص ٣٧٤ ) . فكان هناك إذن غربا من « الموضوعية » في كل حالة ذاتية عميقة ، وهذا ما دعانا الى القول بأن الحدس كوسيلة للمعرفة قابل للتحقق من صدقه كأي وسيلة أخرى من وسائل المعرفة . وما على المرء إلا أن يعانى ما عاناه صاحب الجنس

تسمعتنا الأداة أضفنا ألقاها جديدة ومصطلحات جديدة ننشئها لإنشاء أو نستمرها مما قد تصادفه في سياحتنا الفكرية هنا أو هناك . وبذلك نضيف إلى تراثنا تجربة حية جديدة ، ونضيف على أداة تمييزنا جدة وطرافة قد تكونان نموذجاً لغيرنا من الأجيال . وهكذا نضم المجد من أطرافه فنجمع بين الأصالة والمعاصرة في صعيد واحد .

نهى مشاكل مستبعدة كلها من حظيرة هذه الفلسفة . ونحن نرى أنه لا سبيل إلى إقامة فلسفة حديثة ، سواء أكانت عربية أم غير عربية - إلا إذا استجابت لاحتياجات الإنسان المعاصر وأولها الإجابة عن الصلة بين النسبي والمطلق ، المتناهي واللامتناهي ، الفاني والباقي . . الخ . ويتجاهل أصحاب النظرة التجريبية حقيقة أن ما نسميه ، بالعلم ، التجريبي لا وجود له ، إذ لا وجود لغير علوم طبيعية (بغير أداة التعريف) . وهذه العلوم لا تجمعها ، نظرة واحدة منسقة للحقيقة ، بل هي مجموعة من النظرات الجزئية للحقيقة ، اشتدت من تجربة كلية لا تظهر منسجمة بعضها مع بعض . فالعلوم الطبيعية تبحث في المادة والحياة والعقل ، ولكنك إذا سألت عن كيفية العلاقة المتبادلة بين المادة والحياة والعقل أخذت تتجلى لك عند ذلك جزئية العلوم المختلفة التي تتناول البحث فيها ، وتبين لك عجز كل واحد منها عن أن يجيب وحده عن سؤالك هذا إجابة شافية . (٥) . فالعلوم الطبيعية جزئية بطبيعتها ، فلذا كان لها أن تظل أمينة لطبيعتها ووظيفتها ، فانها لا تستطيع أن تقيم نظريتها على اعتبار أنها رأى كامل عن الحقيقة (٦) .

أصف إلى ذلك ما تلقته ، الموضوعية ، في العلوم الطبيعية الحديثة من لطعات زعزعت من أساس هذه الموضوعية وهزته هزاً عنيفاً . وربما كانت أعنف لطمه هي تلك التي وجهها « هيزنبرج » بنظريته في « اللاتين » في الفيزياء الحديثة . فهذه النظرية قد أدخلت الطابع الذاتي على المقاييس التي نستخدمها في قياس المدد والأطوال التي تدخل في الظواهر . وهذا الطابع قد أكدته « نظرية الكم » تأكيداً قوياً واضحاً (٧) . بل لقد انتهى العلم إلى القول بالمعقول واستبعاد التسلسل العملي المتصل ، والفناء فكرة المتصل في تركيب المادة والضوء على السواء . بل ثمة اتجاه إلى نزعة فردية في النظر إلى الذرات في الميكانيكا التوجيهية ، يحتفظ لكل ذرة بفرديتها المستقلة عن بقية الفرديات ، كما أثبت ذلك شريدنجر وفرمي ولوى دي بروي . وهكذا تؤدي الذاتية إلى الموضوعية ، وتسلم الموضوعية إلى الذاتية .

## ■ هوامس

٦ - يقف د. زكي موقفاً توفيقياً بين ما في التراث العربي القديم من منهجية عقلانية ، وبين ما في الثقافة الغربية من منهجية تجريبية ، ويصف رحلته في التراث بأنها رحلة السائح أو الزائر أو المتفرج ، ولا يكون هذا الموقف إلا لمفكر يعتقد أنه منفصل عن تراثه . وحقيقته الأمر أن موقف د. زكي منفصل ومتصل في آن واحد ، فهو منفصل من حيث نظريته من علم ، ورغبته في الانفصال ، وهو متصل من حيث لفته تلك القديمة التي ورثها عن أصفى ما في اللغة العربية من جمال وإشراق . ومن حيث رغبته في الاتصال . وكل مفكر فهو متصل بالتراث الذي سبقه ومنفصل عنه ، أراد ذلك أو لم يرد . بل قد تكون الرغبة في الانفصال عن التراث تأكيداً للانفصال لأننا لا نتصل إلا بما نكون متصلين به . واللغة هي الرابطة الأبدية الذي يربطنا بالتراث ، ومن ثم كانت ثورة د. زكي على اللغة . أما ما يفسلنا حقاً عن التراث فهو تجربتنا الحية . هذه التجربة هي التي تقوم بدور المصفاة لتراثنا ولغتنا من التراث ، وهي التي تغني عن اتخاذ مواقف توفيقية . فإنا علينا ألا أن نترك التراث يفعل فعله علينا . وهذا ما كان قبل أن يفكر د. زكي في اتخاذ موقف من التراث - أو بمعنى آخر نتركه يسرى علينا كما يسرى الزيت في الزيتونة على حد تعبير د. زكي . وموقفنا من التراث هو موقف الابن من الأب ، فإذا همنا بالتعبير عن تجربتنا الحية تلك ، استعزنا من التراث - دون أن ندرى - الأداة التي يتم بها هذا التعبير ، وإذا لم

(١) الدكتور حسن صيب . تحديث العقل العربي . دار العلم للطباعة - بيروت ، ١٩٦٩ . ص ٤ .

(٢) محمد أقبال : « تجديد التفكير الديني في الإسلام » ، ترجمة عباس محمود - لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٨ . ص ٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٩ .

(٤) راجع كتاب « الثابت والمتحول » بحث في الاتباع والابتداع عند العرب » تأليف أدونيس - دار العودة بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٧٧ ج ٢ من ص ٨٩ - ١٠٠ .

وكذلك كتاب : « التصوف - المذرة الروحية في الإسلام » تأليف « أبو الملا علي ، دار المعارف الطبعة الأولى ، ١٩٦٣ .

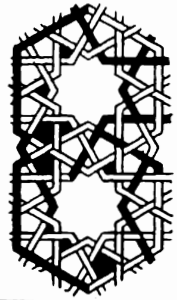
(٥) تجديد التفكير الديني في الإسلام ، ص ٥٢ .

(٦) المرجع السابق - ص ٥٢ - ٥٣ .

(٧) راجع « الزمان الوجودي » تأليف د. عبد الرحمن بدوي - مكتبة النهضة المصرية - الطبعة الثانية ١٩٥٥ - ١٩٦١ .

(٨) نفس المرجع ، ص ١٩٣ - ١٩٤ .

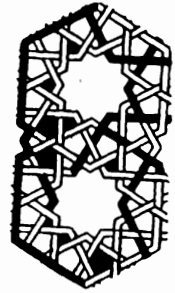
## وتجديد الفكر العربى



نصار عبد الله

● ● على مدى عشر سنوات تقريبا قدم الدكتور زكى نجيب محمود ثلاث محاولات • تدور حول محور واحد هو محور الأطلال على التراث العربى بعمق العصر ، وتلمس تلك الوشائج التى يمكن من خلالها أن تتعمق الصلة العضوية بين الأصالة العربية والمعاصرة لطفى مطلع السبعينات أصدر أول هذه المحاولات ، ولبنى بها كتابه « تجديد الفكر العربى » الذى أعقبه بعد ذلك بكتابة « المفسر واللامفسر فى تراثنا الفكرى » و « لقاءنا فى مواجهة العصر » على التوالى .

وهو يعدنا فى كتابه الأول عن طبيعة المشكلة التى يواجهها ، والتى تتمثل فى محاولة الإجابة على سؤال شغل به ، كما شغل به غيره من المفكرين العرب ، منذ أوائل القرن الماضى وظفر منهم بإجابات تنبأين من حيث مستوى إنجازها أو أساليبها ، وضوحها أو غموضها ، صوابها أو خطئها ومع هذا فإن جميع هذه الإجابات على تباينها تكشف مدى الاهتمام الذى أولاه المفكرون العرب لهذا السؤال الذى فرض نفسه عليهم فرضا ، كما فرض نفسه على مفكرنا الكبير الدكتور زكى نجيب محمود ، على نحو جملة يصح بصفته وإصراره - كما يقول - خلال « أعوامه الخمسة الأخيرة » ، ويعنى بها تلك الأعوام الأخيرة من الستينات وجانيا من مطلع السبعينات التى أعقبها مباشرة صدور كتابه تجديد الفكر العربى • ولعل فى هذا التوقيت دلالة لا تغفل عن الأذهان ، سوف نعود لنحاولها فى موضعها ، لكننا نتوقف هنا مرة أخرى عند السؤال المطروح ، وهو كيف نوائم بين ذلك الوجدان الذى من منابع العصر والذى بغيره يلفت منا عصرنا ، ونلفت منه ، وبين تراثنا الذى بغيره تفلت منا عرونتنا أو نفلت منها ؟ أين الطريق الذى يفسر لنا أن يكون عربيا حقا ومعاصرا حقا ؟ وما هى الصيغة المثلى التى يمكن أن يمتزج فيها هذان المركبان امتزاجا وثيقا لا نشال فيه ولا تنافر ؟





أم غير عربية ، باتباع نفس المنهج ، أعنى حصر تلك السمات التي لا تجتمع إلا في هذه الشخصية بعينها لكي تجعلها كذلك ، فهنا ممكن الخطر بل الخطأ أيضا . هنا تشبيه ضمني للشخصية القومية بالشخصية الفردية بكل ما في هذا التشبيه من مزالق .

لقد مضى استاذنا عبر مؤلفاته الثلاثة لكي يقول لنا : هذه السمة من خصائص العقل العربي عبر تراثه الممتد ، وتلك السمة من أبرز خصائصه في مرحلة معينة من تاريخه ، وهذه من إيجابياته وتلك من سلبياته . . . . . الخ الخ ، غير أن هذا كله ليس إلا ما يزيد الأمر غموضا في حقيقة الأمر ، ذلك أن التوقف عند خصائص بعينها باعتبارها خصائص العقل العربي إنما يفرض يداهة أننا نعلم سلفا ما العقل العربي وما الشخصية العربية وأننا ، بمقتضى هذه المعرفة السابقة ، قد استطلعنا أن نتوقف عند هذه السمة أو تلك ، لكي نقرر في لحيثان أنها من سمات الشخصية العربية . كيف توصلنا إذن إلى هذه المعرفة السابقة بالشخصية للعربية التي تهدينا خلال رحلتنا عبر تراثها ومحاولتنا للاستدلال على مقوماتها الأساسية ؟ لابد لنا بطبيعة الحال من مقياس آخر غير هذه الخصائص ذاتها والا وقتنا فيما يسميه المناطقة بخطأ لصاحبه على المطلوب . غير أن الدكتور زكي نجيب محمود لم يتوقف عند هذه المسألة ومضى يتكلم عن الفكر العربي أو الثقافة العربية أو الشخصية العربية وكان لدينا جميعا صورة عقلية محددة لما هو عربي تتفق عليها ابتداء (١) . وما علينا بعد ذلك إلا أن نتنب في الواقع لكي نتلمس تلك الأبعاد التي تتفق مع هذه الصورة العقلية ، وحسبنا أن نضم تلك الأبعاد إلى بعضها لكي نقول هذا هو إطار الشخصية العربية ثم نعود إلى السؤال المطروح بعد ذلك فنحاول أن نلتبس وسيلة للزج المضوي بين هذا الإطار العربي وبين شخصية العصر . لم يتوقف الدكتور زكي نجيب محمود عند هذه المسألة واحسب أنه لو توقف عندها لتفادى بذلك جانبا كبيرا مما أظنه من سلبيات محاولته .

لا يعني هذا أننا ننكر عليه حديثه عن الشخصية العربية ، لكننا ننكر عليه أن يبدأ حديثه عنها ، دون أن يتوقف لكي يطرح لنا تصورات عن الشخصية القومية بوجه عام ، ما هي ولماذا تكون وكيف تكون وما النهج الأمثل لدراستها ؟ فلعل في مثل هذه الوقفة ما يعيننا على تفهم ما يعنيه بمصطلحه على نحو أكثر تحديدا ، بل ربما كان فيها ما يجعل السؤال المطروح أيسر مثلا وأقرب

الحق أن الدكتور زكي نجيب قد أقدم على محاولة محفوفة بالمخاطر ، عندما أقدم على محاولة الإجابة على هذا السؤال . أنها محضارة محفوفة بالمخاطر بالنسبة لفكر من طرازه هو بشكل خاص ، فمفكر يجعل همه الأول دائسا المحافظة على دقة مفاهيمه وتحديد المقصود بعبارة والفاظه ، ولا يرى شيئا كثيرا أو قليلا في فكر صيغ في عبارات والفاظ مبهمه ، يحسبها السامعون واحدة المدلول وهي شتى ، أو يحسبونها شيئا وماهى بقاء ، قد يقف في للناس مثلا خليب يحضم على الدفاع عن الصلحمة العليا للوطن والوقوف صفا واحدا ضد الأعداء ، ويلتهم الناس حاسا ويقر قرارهم ، أو هكذا يتوهمون ، على العمل يده واحدة من أجل الوطن . لكن لنن جاز هذا بالنسبة لرجل السياسة أو الاعلام فما هكذا يكون موقف العالم كما علينا وما زان يعلمنا الدكتور زكي نجيب محمود . أن العالم يبدأ بوضع تحديد دقيق لما يقصده بالوطن وما يعنيه بمصطلحه العليا ثم يضع الحدود الفاصلة التي تفرق بين الأعداء وغير الأعداء حتى إذا جاء أوان العمل - والعلم والعمل لا ينفصلان - وجدنا مثل هذه التحديدات قد وفرت علينا عنه ذلك التخطيط والنية الذي تجره على أصحابها تلك الألفاظ الضخفاضة ، هذا هو شأن الفكر العلمى دائما يحرص على التحديد الدقيق لمصطلحاته ومفاهيمه ، فإن أعجزه ذلك لم يكن أمامه إلا أن يسلم في بساطة وتواضع بأن مثل هذا المفهوم يخرج عن نطاق العلم الذي هو مجال اشتغاله ، ومن ثم فهو لا يجد بدا بعد ذلك من استئصاله من قاموس مفرداته .

ومع هذا فقد انزلق الدكتور زكي نجيب محمود إلى هذه المحاولة الوعرة التي لا شك يعلم قدر وعورتها . وبرز إلى ذلك الميدان الذي يجد فيه نفسه في مضطرا إلى استخدام شيء من تلك المصطلحات التي لا يكاد يتفق على مدلولاتها ، رغم كل ما كتب فيها . ومن قبيلها مصطلح الثقافة القومية أو الثقافة ، أو التراث .

وهكذا وجد الدكتور زكي نجيب محمود نفسه مطالبا بأن يكشف لقارئه ما يعنيه بمصطلحاته في الوقت ذاته الذي يحاول فيه أن يقدم له اجابته على سؤاله المطروح وهنا بالذات أخذ يواجه بشكل مباشر تلك الخطورة المنهجية التي طالما حذرنا من الوقوع في مفتيتها . ما كان أيسر الأمر أو أنه متعلق بتحديد المقصود بأحدى المفردات المباشرة للطبيعة ، فما علينا في مثل هذه الحالة إلا أن نحدد تلك الخصائص والصفات التي لا تجتمع إلا في هذه المفردة دون غيرها . أما أن نحدد المقصود بالشخصية القومية ، عربية كانت

المحاولات التي يلجأ إليها بعض الدارسين في مجال القومية لتلمس تلك الخصائص المشتركة بين أبناء قومية معينة ، ان هذه المحاولات هدف في حد ذاته ، بغض النظر عن الدقة أو القصور في نتائجها ، انها في حقيقة الأمر تلبية لذلك النداء الفريرزي الذي تركز عليه القومية في أساسها ، انها غريزة القطيع التي ما زال الإنسان يحملها إلى الآن باعتباره واحداً من تلك الكائنات الحيية التي تنزع إلى المييش على هيئة قطعان .

لا يعنى هذا عدم وجود شخصية قومية ، أى مجموعة من الخصائص السائدة بشكل عام لدى مجموعة معينة من البشر ، فمثل هذه الشخصية لا شك في وجودها بهذا المعنى لكنها لا تكفى لتفسير الانتماء القومى . ان المرء يشعر بانتمائه القومى بمقتضى تلك الغريزة التي تدفعه إلى الاحساس بأنه جزء من قطعان ما ، وهكذا يواجه البشر بعضهم بعضاً على هيئة قطعان أو على هيئة قوميات لذا شئنا أن نستخدم التسمية التي نطلقها الآن على ذلك الشكل المتطور لتلك الغريزة الأصلية : غريزة القطيع . وما أن تستقر مجموعة من البشر على أنها كيان واحد حتى تبدأ في معاملة سائر البشر على نحو يؤكد وحدتها ويبادلها الآخرون نفس المعاملة مما يؤدي إلى زيادة التماسك بينها على نحو يضاعف حجم الخصائص المشتركة بين أبنائها ويضاعف كذلك حجم تلك الآثار المشتركة المتوارثة والتي تطلق عليها التراث القومى والذي لا يجد معناه إلا بالنظر إلى تلك المواجهة بين جماعة وأخرى بالمعنى الواسع للنظ

المواجهة .  
لا بأس أن يجيء بعد ذلك الدارسون في محاولة منهم لفهم العوامل التي جعلت من هذه المجموعة من البشر أمة واحدة والتي جعلت تلك أمة أخرى ، قد يصيبون أو يخطئون وقد يفتقروا أو يتصفون ، وقد يمشيهم أحياناً ألا يجدوا صلة ما تجمع بين أبناء أمة معينة سوى التفاهم جميعاً حول إحدى الخرافات ، وإن تراثهم كله نابع من التفاهم حول تلك الخرافة ، كما هو الحال بالنسبة للآسراتيين مثلاً ، غير أن الأمر ليس مثار دهشة على الإطلاق في رأى راسل ، لأن العالم لا ينقسم ، عنده إلى أمة شتى نتيجة لوجود هذه العوامل أو تلك ، ان البشر ينتسبون لأمة لا بد أن ينقسموا بمقتضى غريزتهم ، وإن يعيشوا تحت ظل للشعور بالتباين والمواجهة ، ولئن كانوا يبررون مثل هذا الانقسام بما شاعوا من الاطارات الحقيقية أو الزعومة ، فإن الحقيقة هي أن هذه الاطارات لاحقة على هذا الانقسام الفريرزي الذي لا بد وأن يحدث وإن يستند في حيله إلى ذريعة ما .

اجابة . ربما اجاب الدكتور ذكي نجيب محمود بان هذا ليس من شأنه كفيلاوسوف بل هو من شأن العلماء المتخصصين ، فيما كانت مهمة الفيلسوف تتمثل في ايجاد نفسه على مجالات البحث الجزئية للملوم المختلفة ، لكن حسب ان يستمع من تلك العلوم مصطلحاتها وتناجها لكي يلم بالتتنسيق بينها على مستوى اشدل ، وقد يكون هذا صحيحا بل هو صحيح فعلا عندما يتعلق الأمر بنتائج منضبطة لعلوم منضبطة ، اما عندما يتعلق الأمر بمجالات للبحث لم تزل ، كما اشرنا ، موضوعا للالاف وتعدد وجهات النظر ، فما على الفكر الا ان يبدأ من نقطة البدء الأولى ، اعنى ان يجمع بين مهمة العالم والفيلسوف ، أو ان يشعر على الأقل إلى وجهة النظر العلمية التي ينطلق منها بحثه الفلسفى .

اليك مثلاً جانباً من تلك الصعوبات المنهجية التي يواجهها من يشرع في الحديث عن الشخصية القومية : اولها يتعلق بالمقصود بها، وهل يقصد بها تلك الملامح والخصائص التي يغلب وجودها لدى معظم افراد جماعة من البشر محددة على نحو ما جغرافيا وتاريخيا مثلاً ، أم أن المقصود بها سمات أخرى غير تلك السمات الفردية ، سمات تنسحب على الجماعة ككل باعتبارها كياناً ولحدا يملو على الكيانات الفردية المكونة لها ، فاذا كان التعريف الثانى هو الذى نأخذ به فكيف السبيل إلى التعرف على ملامح هذه الشخصية التي تتجاوز مكوناتها وتملو عليها ؟ أنظر إلى كل آثارها علنا نجد فيها ما يميزها عن آثار غيرها من الشخصيات أم نوجه انتباهنا إلى جانب يمينه من هذه الآثار هو الذى نفترض أنه أدل من غيره على وجود مثل هذه الشخصية ؟ أسئلة تتولد عن أسئلة ومشكلات تتفرع من مشكلات وهي جميعاً في حاجة إلى الحسم قبل أن يشرع الفكر فى المسير فى الطريق الذى يريد ، وقبل أن يطمئن إلى أنه قد تزود بالزاد اللازم لمثل هذا الطريق . . . خاصة عندما يكون هذا الفكر طرازا أميناً ودقيقاً ومخلصاً مثل ذكى نجيب محمود ، الذى فاجأنا في هذه المرة بأن ألقي بنفسه إلى اليم الهائج ، دون أن يخبرنا ماذا أعد لنفسه من وسائل الرحيل عبر الموج المتلاطم التماساً للشاطئ المنشود !

تخبرنى فى هذا المجال ملاحظة عامة دأب الفيلسوف الانجليزى برتراند راسل على ترديدها فى أكثر من مؤلف من مؤلفاته (٢) تلك هي أننا كثيراً ما لا نغفل إلى أن محاولاتنا لتحقيق هدف ما إن هي الا غاية في حد ذاتها وبغض النظر عن النتائج التي تترتب عليها - وأصدق ما ينطبق عليه هذا القول ، فى رأيه ، هو تلك

اهتدى اليه الأستاذ الدكتور جوابا على سؤاله المطروح والذي سار على هده في مؤلفاته الثلاثة .

لقد وجد مفتاح الاجابة في عبارة يحاول فيها هربوت ريد أن يعرف التراث تعريفا خاصا ، مشيرا الى أن القيمة الحقيقية للتراث تكمن في أنه وسائل معينة ابتدعها السلف لمواجهة مشكلاتهم . واننا يمكن أن نأخذها عنهم لمواجهة ما عسى أن يتشابه من مشكلاتنا مع مشكلاتهم . وعلى هذا فاذ كان للسؤال المطروح هو كيف السبيل الى دمج التراث العربي القديم في حياتنا المعاصرة ، لتكون لنا حياة عربية ومعاصرة في آن ؟ كانت طريقة الاجابة السديدة - واستخدم هنا عبارات الدكتور زكي نجيب محمود ذاتها - هي أن يبحث عن طرائق السلوك التي يمكن نقلها عن الأسلاف العرب بحيث لا تتعارض مع طرائق السلوك التي استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة . وهكذا فما علينا ، في رأى الدكتور زكي نجيب محمود ، الا أن نقب في تراثنا بمعناه الواسع الذي يتسع ليشمل طريقة نظم الشمس كما يشمل طريقة حرق الأرض أو تقاليد دفن الموتى ، فاعلينا الا أن نقب في هذا التراث ، فما وجدناه نافعا لمشكلات زماننا غير متعارض مع معطيات عصرنا اخذنا به ، وما وجدناه منبت الصلة بمشكلات زماننا أو متعارضا مع معطيات عصرنا اجتنبناه وطرحناه جانبا .

وهكذا ففي الدكتور زكي نجيب محمود عبر تراثنا الفلسفي تارة وتراثنا السياسي تارة أخرى وتراثنا الأدبي تارة لثمة لكي يميز بين ما هو نافع وما هو غير نافع ، بين ما هو سلبى وما هو ايجابى ، ما هو ما مقول وما هو لا مقول من عطاء الشخصية العربية خلال الخمسة قرون الأولى للهجرة ، فما الذى وجده من سلبيات يجب أن نجتثها وما الذى وجده من ايجابيات يجب أن نأخذ بها ؟ انه يجعل لنا شيئا من تلك السلبيات والايجابيات في كتابه « تجديد الفكر العربى » ثم يعود الى تناولها بشيء من التفصيل في كتابه « الحقول والامقولات » في تراثنا الفكرى كما يعود الى تناول شيء منها مرة ثالثة في كتابه « ثقافتنا في مواجهة العصر » ، مقرونة بعرض لأهم سلطات العصر .

ان أهم سلبيات التراث العربى تتمثل في احتكار الحاكم لحرية الرأى وتمقبة لدى الرأى المخالف بالسجن تارة كما فعل المأمون بالأمام أحمد بن حنبل ، أو بالقتل تارة أخرى كما فعل المهدي ببشار ، أو بالتعذيب الهجى كما حدث مع ابن المقفع ، بل ان الأمر لا يصل بالحاكم الى

أن نستطرد في عرض آراء راسل لكن الذى يميننا هنا هو أن نشير الى حقيقة هامة فطن اليها في ثانيا رآيه وهى ان البحث في موضوع الشخصية القومية قد لا يكون محاولة علمية قدر كونه محاولة نفسية شعورية أولا شعورية ، لتأكيد الانتماء القومى وترسيخه ، ولما كان الانتماء القومى لا يفهم الا على أنه موقف ازاء - أو ضد - أو في مواجهة انتماء قومى مختلف فمن الطبيعى أن يثور البحث حول الشخصية القومية في تلك الفترات التي يتعرض فيها الكيان القومى لتهديد ما ، من قبل قوميات أخرى تزعم لنفسها السيادة والتفوق ، خصوصا اذا اقترن هذا التهديد بقدر من القوة للمادية التي تنذر بالخطر الدائم ، وهو الأمر الذى عايشه العرب بشكل عام منذ أوائل القرن الماضى ، والذي بلغ ذروته بحلول نكبة ١٩٤٨ ، ثم الهزيمة القاسية المريرة عام ١٩٦٧ ، والتي أعقبتها تلك السنول التي يحدثنا عنها الدكتور زكي نجيب محمود بانها هي التي شهدت ضغط السؤال المطروح والحاحه عليه . من الواضح إذن انه سؤال من تلك للأسئلة التي تطرحها أزمة الخوف والغزو ، والتي تتلون اجاباتها عادة بمقادير متباينة من هذا الخوف الذى قد يبلغ لدى البعض مبلغ المرض ، فنجدهم قد أوصدوا قلوبهم وعقولهم تماما ازاء كل واحد من منابع الضر ، أو قد يبلغ لدى البعض الآخر مبلغ اليأس والانهيار فنجدهم وقد تمصوا تماما كل ملامح تلك الشخصيات الأجنبية ، حتى ما لا يتناسب منها مع مطالب حياتهم اليومية .

وقد يحاول البعض الثالث ومن أمثلته الدكتور زكي نجيب محمود أن يلتزم صيغة للتوفيق بين ثقافة قومية وثقافة عصرية متوحها بذلك انه ينبو من تطرف الموقفين السابقين غير ان الدافع يظل في الحالات الثلاث نفس الدافع وإن تباينت أحجام ردود الفعل واشكالها ، ومن الطبيعى ان يتمسك هذا على محاولة الدكتور زكي نجيب محمود ذاتها فيبعمها أو يبعد عنها تلك المسحة الهادئة المطننة التي اتسمت بها معظم أعماله السابقة ، من الطبيعى أن يعكس هذا على منوجه فيشوبه بمشابهة من المسأخذ ، وأن يتمسك بالتالى على النتائج التي خلص اليها فيشوبها بشيء كثير من التعسف وعدم الدقة ، دعنا من اضطراب البناء وتفكيكه وتناثر أجزائه والذي يتسم به بوجه خاص مؤلفاء الأول والثالث ، اللذان ينقسم كل منهما الى فصول متفرقة لا يربط بينهما الا أنها تمر حول سؤاله المطروح دورانا غير منظم ، من قريب تارة ومن بعيد تارة أخرى . دعك من هذا ، ولنتوقف الآن عند الحصل الذى

العربي = ليبن لنا ما يقصده بالعقل .. انه يعنى به تلك الحركة التى يتم الانتقال بمقتضاها من معلوم الى مجهول .. من شاهد الى غائب .. من ظاهر الى خفى .. من جاهر الى مستقبل لم يأت بعد او الى ماضى ذهب .. انه ببساطة عملية الاستدلال على اسباب الاحداث او نتائجها. لم يتوقف مرة اخرى فى كتابه « العقول واللامعقول فى تراننا الفكرى » لكن يبين المقصود بالعقل على نحو اكثر تفصيلا حيث يعرض لوجهات النظر المتباينة ما بين مثالية وتجريبية فى تصورها للعقل ، فلتنى اتفق التاليسون والتجريبيون على ان العقل حركة استدلالية فان التاليسين يقصرون هذه الحركة على الروابط او العلاقات الضرورية بين الافكار ، او ببساطة اخرى يقصرونها على الاطارات والتصورات الكلية التى لا تستمد وجودها من خبرة سابقة بل توجد لدى الانسان بشكل فطرى ، اما التجريبيون فيتكون فطرية مثل هذه التصورات ويرجعونها الى التجربة ، او بعبارة اخرى الى الخبرة الحسية ، وهكذا يتسع معنى الحركة الاستدلالية عندهم ، فيتسع معنى الفعل ليشتمل على استدلال الوقائع لا الافكار فحسب بعضها من بعض ، وفى مقابل هذين المذهبين يلقى التصوفة الذين يشككون او يشككون فى كفاءة العقل كأداة الا الكشف للمعرفة ولا يرون للمعرفة الحقبة اداة الا الكشف او الانهام او اللوق او العيان ، او ما شئت من هذه الاسماء التى يطلقونها على تلك الملكة التى يتوصل بها المرء الى الحقيقة توصلا مباشرا دفعة واحدة ، دون استدلال ودون انتقال من مقدمات الى نتائج .

بالمعنى السابق للعقل شهد تراننا الجرمي نزعة عقلية واضحة اشذت تنظور شيئا فقيها خلال مراحل تاريخه ، حتى بلغت اوجها لدى المعتزلة ، سواء فى ذلك فلاسفتهم كالنظام والملاف او ادباؤهم كالجاحظ او نحاتهم كابن جنى .

من السمات الايجابية العربية كذلك ذلك الاهتمام بالفعل وهو اهتمام يمكن ان نستقيه من اللغة العربية حيث يتقدم الفعل عادة سائر مكونات الجملة ، كما يمكن ان نستقيه كذلك من طبيعة الموضوعات التى طرحتها فلاسفتنا الاوائل حيث نجدهم يهتمون بمشكلات كالارادة وحياتها بالفعل وهو اهتمام يميز الفلسفة العربية عن الفلسفة الاوروبية التى اهتم فلاسفتها بمشكلة المسرنة وطبيعة الصلافة بين الذات الصارفة وموضوع المعرفة .

على هذا النحو راج الدكتور زكى نجيب محمود بتعقب الايجابيات والسلبيات فى التراث العربى

احتكار حرية الرأى فحسب بل لاحتكار مقاييد الأمور جميعا وحكم رعيته حكما استبداديا تضييق فيه كل مظاهر الحرية فى بعض الأحيان . وهذه السمة ترتبط ارتباطا وثيقا بسمة اخرى من سمات الشخصية العربية تلك هى الثنائية للحادة التى يتسم بها فكر الانسان العربى : ثنائية النيب والشهادة ، ثنائية الروح والجسد ، ثنائية الارض والسماء ، ثنائية للجوهر والاعراض ، ثنائية الحقائق والظلال ، ثم هى فى النهاية ثنائية الحاكم والمحكوم ، والحاكم هنا مطلق السلطان ، والمحكوم ممدوم الحول والحيطة ، ولا يفتر من الصورة أن يكون للحاكم المطلق عادلا وأن يكون المحكوم ملاقيا جزام وفاقا ، اذ ما يزال طريق السير فى اتجاه واحد : يهبط الامر من اعل نيصعد به الأسفل .

كذلك فان من أهم سلبيات التراث العربى ذلك الضيق الفكرى الذى يمثله السلف بالنسبة للخلف او ذلك السلطان الذى يتمتع به الماضى على الحاضر ، حيث لا يجد الحاضر التسجاعة الكافية لنقد آراء الماضى ، او التخلص من اسارها بل تجده يظل دائرا فى فلكها مشدودا اليها ، وهى سلبية اشبه ما تكون بما أطلق عليه فرنسيس بيكون اوام المرح حيث يبدو العقل البشرى وكأنه خشبة مسرح ، تتحرك عليها آراء الفلاسفة من السلف ، فيخيل اليه انها حقائق لا تقبل المراجعة .

من سلبيات التراث العربى كذلك ذلك الميل الشديد الذى اكتسب به وجداننا العربى ومازال نحو ان تكون قوانين الطبيعة قابلة للتعطيل على ايدى نفر بعينه من عباد الله الصالحين ، وما اتسنا لذنوبه فى جامعاتنا ذاتها طائفة من العلماء الذين بلغوا ما بلغوا من العلم فى تخصصاتهم ومع ذلك يصدقون تلك القصص الساذجة الموروثة عن اولئك الاولياء الذين يسرون على الماء او يطرون فى الهواء ، او ذلك للشيخ الصالح الذى خلق مركوبه فى طنطا والذى به فاستقر على راس زنديق فى القاهرة ، الى آخر تلك الحكايات التى تنسم على ايمانهم بإمكان تعطيل تلك القوانين الطبيعية التى يقومون هم بتدريسها لتلامذتهم باعتبارها قوانين عامة ضرورية .

اما ايجابيات التراث العربى فاهمها ، فى راي الدكتور زكى نجيب محمود ، هو تلك النزعة العقلية التى احدثت تنظور شيئا فقيها حتى بلغت قممتها فى القرنين التاسع والعاشر للهيلاد ، الرابع والخامس للهجرة ، لدى مدرسة من اعظم المدارس العقلية فى تاريخنا ونعتى بها مدرسة المعتزلة ، وهو يتوقف فى كتابه « تعذيب الفكر

الواحد لعل في هذا ما يميننا على مواجهة الآخرين مواجهة واحدة. ومع هذا تبقى الشخصية القومية كحقيقة لا سبيل الى تكرانها لكن بمعنى مختلف عن هذا المعنى وتظل امكانية تدرجتها والتعرف عليها قائمة من خلال مدخل غير هذا للمدخل ، ولعل السؤال المطروح يفقد شيئا كثيرا من حدته والحاجة لو اننا تجردنا من دوافع الحواف الخفية التي تسيطر على اعماقنا ونحن نتناول موضوعا كهذا الموضوع ، حينئذ لا تكون نقطة البدء هي ان ننظر الى تراثنا لتختير منه ما هو صالح لمواجهة مشكلاتنا المعاصرة فنستقيبه وما هو غير صالح فنستبعده ، بل تكون نقطة البدء هي ان ننظر الى مشكلاتنا المعاصرة ذاتها فنختير لها انسب الحلول سواء كانت مستمدة من تراثنا او تراث غيرنا باعتبار ان الجانب الاكبر من التراث الفكري والتقني هو تراث انساني لا قومي كان ومازال موضوعا للأخذ والعطاء المتبادلين بين اأم الصالح المختلفة . لاخوف من ذلك على فقدان شخصيتنا القومية لان ما يصلح لمواجهة مشكلاتنا سوف يصبح بمرور الزمان جزءا منا ، تماما كما حدث لفلسفات اليونان والهند والفرس التي اخذها للعرب في اوج ازدهارهم دون ان يتوقفوا ليشاءوا كما توقف الدكتور زكي نجيب محمود ماذا نحن فاعلون بها ؟ وكيف نمزج بينها وبين ثقافتنا القومية على نحو لا نفتقد منه أصالتنا ولا نتغلق في نفس الوقت دون ثقافات زماننا .

**ان الفارق بين المؤلفين هو ان اسلافنا العرب قد واجهوا ثقافات العالم الخارجي وهم على قدر من القوة المادية كمال لهم نوعا من الطمانينة وأبعد منهم يقوف أما نحن فنواجهها ونحن على قدر من الضعف والوهن يجعل للسؤال المطروح حذوهم تسلطهم هذا هو في الحقيقة لب الموضوع .**

## ■ هوامش

(١) لا أدل على خلاف حول مثل هذه الصورة العقلية للمسلم لما هو عربي ، من ذلك الحوار الذي دار بين مفكرينا في الآونة الأخيرة حول هوية مصر حيث حاول جالب منهم ان يشككوا في حيلة انتسابها العربي . ولو كان لمة تصور محمدا لما هو عربي يطلق عليه الجميع لما ناز مثل هذا الخلاف بجماعة .

(٢) من أمثلة المؤلفات التي لمنها هي

1. Principles of Social Reconstruction (1961)
2. political Ideals (1917)
3. The Prospects of industrial civilization 1928
4. Human Society in Ethics and politics 1954

بالاشتراك مع دورا راسل

مستعده ايها في كل مرة من شسواميها التاريخية ، غير اننا نود مرة أخرى للتسأل هل هذه الخصائص كلها ، ايجابيا وسلبيا ، نتاج ضروري وحتى لكيان عضوي متميز هو ما يمكن ان نطلق عليه الشخصية للمربية ؟ وبعبارة أخرى هل تولدت هذه الخصائص عن مثل هذه الشخصية بطريقة عضوية كما ينبت الذراع البشري من الجسد البشري حيث لا ينبت هذا الا من ذاك وحيث لا بد ان ينبت هذا ذاك ؟

اليس احتكار الحاكم للرأى وللسلطة سمة عامة في كل الأمم التي لم تبلغ بمسد مبلغ النضج السياسي عربية كانت أو غير عربية ؟ اليس طغيان الماضي على الحاضر وتقديس الخلف لآراء السلف سمة أخرى يعاني منها للبشر في كل زمان ومكان ، والدليل الواضح على ذلك هو حديث فرنسيس بيكون عنها في مجال عرضة لأرواح السرح والذي لم يكن نازرا فيه بدهاة الى تراث عربي ؟ اليس هذه السمة التناثنية التي يتحدث عنها الدكتور زكي نجيب محمود سمة اسلامية ، اننا لانظنه يوحده بين دائرة الاسلام ودائرة العروبة وان كان سياق حديثه يوحى في مواضع كثيرة بمثل هذه المطابقة ، بل لعل هذه السمة التناثنية من سمات الفكر للمدني عموما اسلاميا كان أو غير اسلامي ، بل هي كذلك من سمات الفكر الأفلاطوني قبل ان تكون من سمات الفكر الديني . قس على ذلك معظم الخصائص السلبية والايجابية التي يبرأها الدكتور زكي نجيب عربية بالضرورة .

لا يعني هذا ان ننكر عليه جهده في تقبها وتخليصها وعرضها ، ولا يعني هذا اننا نختلف معه في كونها سلبيات ينبغي اجتنابها ، أو كونها ايجابيات ينبغي الأخذ بها . على العكس من ذلك فنحن نطالب معه باجتناب هذه السلبيات والأخذ بهذه الايجابيات لكننا لانجتهد ولا نأخذ بها . باعتبارها سلبيات عربية أو ايجابيات عربية ، ولكن باعتبارها سلبيات نجيب .

على هذا النحو تضيق فواطن التمييز بين شخصيات الأمم المختلفة وتبرز تلك الحقيقة الهامة التي أشار اليها راسل وهي ان أوجهه المعطاء التي قدمتها أمة معينة ليست تابعة بالضرورة وبشكل حتى من شخصية خاصة فريدة التكوين وكأنها كائن عضوي واحد هو الشخصية القومية . . . ولكننا نحن الذين نميل الى تمثله على هذا النحو أو ذاك ، خصوصنا عندما يثور في اعماقنا الحواف من الآخرين ، فلا نملك الا أن نستدير الى أمتنا مسقطين عليها بدوافعنا الفريضة كل خصائص الكائن العضوي

# ليست الأعمال بالنيات

فى مجال نشر

## الفكر المصرى الحديث

### ١ - مسألة التراث

من المثير للانتباه أن الاهتمام « بالتراث » أمر حديث جدا ، إذا نظرت إلى الاهتمام بإخراجه إلى الناس على نحو منظم شامل . وهذه الموجة العارمة لم تبلغ عنقودها إلا منذ أواسط الخمسينيات على التقريب . ومن المعروف أن بداياتها الأولى ترجع إلى جهود مطبعة بولاق في مصر على الأخص ، وإلى جهد رجال مثل رفاعة الطهطاوى ثم محمد عبيد وغيرهما منذ ما يزيد على المائة عام . والسؤال هو : وقبل ذلك ألم يكن الناس عندنا يهتمون بالتراث ؟ نعم ولا ، نعم ، لأنهم كانوا يعيشون على التراث ذاته على نحو أو آخر ، ولا ، لأنه لم يكن في نظرهم تراثا لمرحلة انقضت . بعبارة أخرى : إن مفهوم « التراث » بالمعنى المستخدم اليوم هو من شأن نظرة مرحلة حضارية إلى مرحلة أخرى أصبحت تملأها من الماضي ، وكأنها « شيء آخر » ، ولكنها مع ذلك ترتبط على نحو ما بذلك للماضى وذلك « الشيء الآخر » . ويختلف تصور الموقف من التراث بحسب التصبور ، الصريح أو الضمني ، لطبيعة هذا الارتباط ، هل هو ارتباط استمرار حيوى أم ارتباط احترام لشيء مضى وكان ولكنه كان لبعضنا منا هم أسلافنا .

والحق أن الاهتمام بالتراث أمر ضرورى ، لأنه ماضى للأمة ، مما يكن حكمك عليه . والماضى

للأمة هو كالذاكرة للفرد ، ولا يكون فردا سبويا إلا بالذاكرة . وكما أن الفرد الصحيح هو من يمتلك ذاكرته لا العكس ، فى حين تسيطر الذاكرة على الأفراد فى بعض أشكال المرض للنفس ، كذلك فإن الوعي بالتراث ضرورة حضارية للأمة ، ولكن تركيز الوعي بالتراث قد يتقلب ليصبح عائقا ، تماما كما فى حالة المريض نفسيا ، الذى لا يستطيع التعامل مع الوقائع الحاضرة لأن الماضى ، وقد تحول إلى وسواس وأوهام ، هو الذى يسيطر على حقل شعوره .

فى هذا الضوء ينبغي أن نفحص أسئلة جوهرية لابد من مجابتهها مباشرة فى أثناء تناول مسألة للتراث هذه ، ومنها :

١ - ما هدف نشر التراث ؟ هل هو هدف علمى محض ؟ أم هدف تحقيق نوع ما من الاستمرارية الثقافية ؟

٢ - وكيف ينبغي أن يكون موقفنا من ذلك التراث ؟ هل هو موقف موضوعى ؟ أم موقف الدفاع والتجديد ؟

٣ - وهل يكون الهدف إذن هو « نشر » التراث ، أو طبعه ، أم هو « بحث » التراث ليصبح حيا بعد أن مات فى نظر البعض ؟

٤ - وهل هذا التراث بالتالى مرحلة شئنا شأن كل المراحل ، تمر وتأخذ وقتها ثم تنقضى ،

هي سبينة الاهتمامات الغربية في معظم وقتها . بل وتعمل في مصلحتها عمل الخادم . اما الماضي ، حتى الماضي القريب ، فانه يتحول شيئا فشيئا الى خيالات تزفاد كل يوم اقتقارا الى التفاصيل ، ويكتفى التشبيب اليوم بكلمة واحدة ، قد تصح وقد تخطئ ، عن أحداث ماضينا القريب وشخصياته . فمن قاسم أمين مثلا ؟ هو « محرر المرأة » ومن احمد لطفي السيد ؟ هو « فيلسوف الجيل » ولو سألته عن الأول : « وكيف حرر المرأة ؟ » ( على زعم انه هو « محررها » حقا ) لحاروا في الجواب ، ولحاروا في الجواب ايضا ان سألته عن الثاني : « هو فيلسوف أي جيل وبأي بمعنى ؟ » . ان هذه الحال خلال التشبيب جميعا ، وهي ايضا حال كثير من المعلمين اليوم ممن يمسون ، فيما يلقون ، بلزمة مؤسساتنا التعليمية والفكرية والعلمية بما فيها الجامعات ذاتها .

وانا لنسأل انفسنا دوما عن السر وراء هذا للاعمال ، ولنسبه منذ الآن « فقدان الذاكرة الثقافية » ، ويبدو ان هناك سببين يصنعان اللقطة الى جانب غيرها بغير شك . السبب الأول هو انتشار الوم القاتل الذي يوحى بأن الحضارة واحدة وان الحضارة الغربية اليوم هي « الحضارة » ( بال التصريف ) ، وأن من أراد ان يكون « متحضرا » و « متدينا » فعليه بالأخذ عن الحضارة الغربية . وكما كانت الحضارة الغربية قد بلغت غاية نضجها فانها تقدم اليوم فكرا وفنا فاضحين ( ولن كانا للعلم الحبيرة فكر الانهيار وفنه ) ، فاذا ما قورن بهما ما انتجته القرائع المصرية منذ مائة عام مثلا او حتى منذ خمسين عاما ، بدا هذا الانتاج ضئيلا او ساذجا الى جوار « عظمة » للانتاج الغربي و « عمقه » ، فكان الازورار التدريجي عن هذا الماضي مهما يكن قريبا .

السبب الثاني هو طغيان الاهتمام بالحركات السياسية والاجتماعية في الاربعين عاما الاخيرة مصحوبا ، في الخمسة والعشرين عاما القريية هنا ، بانشغال المهتمين بشئون الفكر عندنا ، على اختلاف درجاتهم وتنوع اهتماماتهم وميادينهم ، وشيئا فشيئا ، بنيل الرزق من أسهل الأبواب وأكثرها تمردا ، والانخراط في مظاهرة الاهتمام بشئون الحياة يوما بعد يوم فاختفت تقل النظرة المتعمقة ، واختفت تسدر النظرة الباحثة فيما لا يتصل بالمحاضر مباشرة ، لأن البحث في التراث يحتاج الى تعمق وتفرغ وتجرد .

ام هو « خالد » دائم صالح لكل الأوقات ؟ وهل هناك في هذا الصدد أنواع مختلفة من التراث بعضها أكثر قدرة على البقاء وبعضها أسرع الى الفناء ؟

٥ - وأخيرا وليس آخرا : أي تراث نقصد ؟ هل هو التراث المكتوب باللغة العربية ؟ أم هو بالأحرى التراث الاسلامي ؟ وليس للتراث المصري مثلا إبعاد أعق من ذلك بكثير ؟ أم اننا نريد التراث الانساني كله ، وكان هناك « بشرية » واحدة تجمعها حضارة واحدة في الجوهر ولكنها اختلفت امما وثقافات من حيث طرائق التعبير وحسب ؟ وربما كان وراء هذا التساؤل تساؤل اسبق عليه هو : ما الوحدة الواعية التي تهتم بالتراث : هل هي مصر ؟ هل هي مجموعة الشعوب المتكلمة بالعربية ؟ هل هي الشعوب الاسلامية ؟ هل هي شيء اسمه البشرية ؟

## ٢ - تراث الفكر المصري الحديث

ولن نفصل هنا في كل هذه الأمور ، لأننا انما أردنا من الإشارة إليها التمهيد السريع لمعالجة موضوع محدد ، الا وهو ما يسمى أحيانا باسم « التراث الحديث » . ذلك أن كلمة « التراث » أصبحت تستخدم ليس فقط في الإشارة الى ما تراثه الأمة في مرحلة حضارية معينة من مرحلة أخرى كانت ، بل كذلك في الإشارة الى ما يتركه جيل لجيل آخر ، في حين ينتمي كلاهما الى نفس المرحلة الحضارية . وهكذا فان تراث ادب الدولة الوسطى في مصر القديمة هو تراث لنا بالمعنى الأول ، ولكن « تخليص الابريز في تلخيص باريز » رفاعة الطهطاوي و « الوسيلة الأدبية » للشيخ حسنين المرصفي هما تراث لنا بالمعنى الثاني . وموضوعنا الآن هو العناية بهذا التراث الحديث نهاية صحيحة ، ونحدد انفسنا على سبيل المقفة بما نسميه بتراث الفكر المصري الحديث .

ان من أخطر مظاهر تلك البيئة الفكرية ، والبيئة الاجتماعية بالتالي ، الذي يقع الآن تحت أعيننا ، هو هبوط مستوى الوعي بالاستمرارية الثقافية ، بل هبوط مستوى الوعي بالذات ذاتها ، فقد أصبحت وكأننا نعيش لحظات الحاضر كل لحظة منها مأخوذة على حدة ، وربما أصبحت نعيش على مسود وكلمات انتشت من الحضارة الغربية وتغمرنا بها وسائل الاعلام التي يبدو صوريا وكان الشعب هو الذي يمتلكها ، بينما

« الأعمال الكاملة » لكل من جمال الدين الأفغاني وعبد الرحمن المتكويي ومحمد عبده ورفاعة رافع الطهطاوي وقاسم أمين . وستتوقف هنا بالنظرة الفاحصة عند هذه المنشورات الأخيرة .

### ٣ - أساسيات منهجية

ونشر أولا إلى امرين مهمين : أولهما أن هناك مستويين من الهدفية وراء نشر التراث ، وهذان المستويان يتكاملان ، ولكل موقع الرؤية فيهما مختلف . أما المستوى الأول فهو يخص الهدفية البعيدة ، وهي من غير شك تأكيد الاستمرارية الثقافية على نحو أو آخر ( نشر كل من نصوص حملات تحسيس الثالث وكتاب « فتوح مصر والمغرب » لابن عبد الحكم ، هو من الأعمال التي تهدف في النهاية إلى تأكيد الاستمرارية الثقافية ، ولكن هذه الاستمرارية أوضح وأكثر مباشرة في الحالة للثاني من هذا النوع ، على الأقل لأول وهلة ) . فهدف كل نشر للتراث هو هذا في نهاية الأمر ، ولذلك فإن هذا المستوى يحتوي شحنة اضافية واضحة ، تتعلق في مجية معرفة الماضي لأنه ماغيبنا « نحن » . أي غنم المجموعة التي أنقص للميضا ، وهي تخصني بأبيضها وأسودها معا .

أما المستوى الثاني فهو مستوى البحث العلمي . وهنا يجب على الباحث أن يتجرع من كل اتجاه انفعال ما استطاع ، حتى ولو كان ينتمي إلى الأمة صاحبة التراث . وفي هذه الحالة الأخيرة يجتمع المستويان من الهدفية عند نفس الشخص . ولكن سلوكه على المستوى الثاني ينبغي ألا يتأثر بهدفية المستوى الأول . وهنا تضع أيدينا على سبب جوهري من أسباب نجاح كثير من منشورات التراث التي يقوم بها أشخاص غريباء عن الأمة صاحبة التراث ، ذلك أنه تتوافر لديهم ، حينما يشاءون ، النظرة المحايدة الموضوعية التي تقع حين تكون بأزاء شيء ينتمي إلى « الآخر » وليس إلى ذاتنا .

ونقلنا هذا إلى الأمر الثاني . وهو أن موقف الباحث في ميدان نشر التراث لا ينبغي بحال أن يكون موقفا دفاعيا تقيديا ، ولا شوه للتراث بسحق هذا الدفاع والتجديد ، لأن التراث ينبغي أن يظهر على ما هو عليه بقدر الإمكان . والعكس صحيح أيضا ، فلا ينبغي للباحث ، من حيث هو باحث ، أن ينفق من أجزاء من التراث موقفا هجوميا أو تحقيريا . لأن عثمان وعليًا والحوارج ينتمون جميعا وعلى حد سواء إلى التراث السياسي

وسلط هذا إلى العام لم ينعدم من يهتمون في العشرين عاما الأخيرة بتراث الفكر المصري الحديث لسبب أو لآخر ، ومن وجهات نظر مختلفة . وهذا الاهتمام بالتراث ينطلق نشاطه في اتجاهين : الاتجاه الأول هو للبحث في الشخصيات وفي المسائل ، ونذكر في هذا المجال على سبيل الإشارة أعمالا جيدة قام بها الأستاذ محمد عبد الفتى حسن وحسن المطار . وللدكتور على الحديدي « عبد الله النديم خطيب الوطنية » والدكتور حسين فوزي « النجاة » رفاعة الطهطاوي ، و « أحمد لطفي السيد » والدكتور ماهر حسن فهمي « قاسم أمين » . والأستاذ محمد عبد الفتى حسن والدكتور عبد العزيز الدسوقي « روضة المدارس » ، إلى جانب دراسات أخرى في الصحافة وفي التربية وفي شخصيات عامة ، مثل على ميساروف وغيره . ويضاف إلى هذا كله الرسائل الجامعية مما نشر أو لم ينشر ( وما نشر منها « الفكر السياسي للإمام محمد عبده » ، للأستاذ عبد الحامى محمد أحمد ح .

ولكن دراسة الشخصيات والمسائل لا يمكن أن تتم على نحو متين قوي إلا بتوافر خصوص المؤلفين ، بل ولا نقال إذا أضفنا : ويتوافر كل الخصوص لكل المؤلفين ، حتى ولو كان موضوع الاهتمام هو مؤلف واحد أو مسألة واحدة . فكيف نفهم محمد عبده إذا لم يكن بين أيدينا مؤلفات الأزهريين من زملائه ؟ وكيف نفهم الفكر السياسي للحركة العربية إن لم يكن بين أيدينا مؤلفات عبد الله النديم وأديب استحق وحسين المرصفي ومحمد عبده ؟ وكيف نفهم أحمد لطفي السيد إن لم نقرأ في ضوء كتابات قاسم أمين وأحمد فتحي زغلول وغيرهما ؟ وهكذا فإن الاتجاه الثاني والأهم في ميدان الاهتمام بالتراث أنما هو نشر النصوص ذاتها .

وهنا أيضا نجد أمثلة على للشباط في هذا الميدان . وإن كان الإنتاج هنا قليلا جدا ، والجيد منه أقل . ومن أهم ما نشر دراسة الدكتور محمود فهمي حجازي التي سنشر إليها فيما بعد ، كما قدم الدكتور محمد أحمد خلف الله جزءا من مذكرات عبد الله النديم لم تكن قد طبعت من قبل « عبد الله النديم ومذكراته السياسية » . وقد قامت سلسلة « كتاب الهلال » بنشر عدد من النصوص لمحمد عبده وجمال الدين الأفغاني ( بعد نشرها لعدد من مذكرات شخصيات مهمة أخص منها بالذكر أحمد لطفي السيد في « قصة حياتي » ) . ثم يأتي عدد من النصوص قام بنشرها الدكتور محمد عبادة تحت عنوان



( د ) فحص النص داخلياً وتبويب أجزائه والانتباه الى مدى اتساقها الداخلي واتساق النص مع نصوص أخرى للمؤلف ، ومدى اكتمال النص ذاته ككل .

اما تفسير النص فانه يكون بالتقديم له ثم بالتعليق المستمر على أجزائه . ويوضح التقديم نتائج ضبط النص ، ويحاول وضعه في الإطار الزمني لتأليفه ، وتحديد غرض مؤلفه منه ، وبيان مكانه من مؤلفات كاتبه الأخرى ان وجدت وعرض تقسيماته الداخلية وكيفية ارتباطها ، ومدى تأثيره من بعد تأليفه ، ان كان قد تم له تأخير ، وغير ذلك مما يناسب . اما التعليق فانه كما اشرنا ينبغي أن يكون مستمرا مع تطور أجزاء النص ، وهو يقوم بتفسير الفواصل من الاشارات وتحديد المقاصد البعيدة لعبارة أو فقرة ، وربط أجزاء للنص ، والتعريف بما لم يعرف به المؤلف ، وفي إطار عصره ومن وجهة نظره . والهدف من كل هذا هو تيسير قراءة النص للقارئ . ويقوم التقديم والتعليق . من بين ما يقومان به بوظيفة الخريطة السياحية والدليل للسياح الذين يضمهما السائح بين يديه وهو يهول في أرجاء موقع اثرى ويشاهد مسجد السلطان حسن أو تمثال رمسيس الثاني مثلا . والنص بغير تقديم ولا تعليق هو كروية هذا التمثال في أعين أغلبنا اليوم : فهل نعرف زمن صاحبه ؟ ومن صنع التمثال ؟ ولم صنعه ؟ ومن أي حجر نحت ؟ وأين ؟ ومتى ؟ وأين وضع التمثال أصلا ؟ وأين وجد ؟ ولم وضع في مكانه هذا اليوم ؟ ومتى ؟ وما طوله ؟ وما وزنه ؟ وما مغزى موقف السائح اليسرى الممتدة الى الامام ؟ وماذا في يدى الملك ؟ وماذا يلبس على جسده ؟ ولم كان صفوه عاريا ؟ وما المكتوب على التمثال وأين ؟ وماذا يحمل الملك فوق رأسه ؟ وما مكونات هذا التاج ؟ وما اسمه ؟ وماذا في ظهر التمثال ؟ ولماذا ؟ الى غير ذلك . وهكذا دور التقديم والتعليقات : هو توضيح النص وإبراز خفاياه وتحديد معانيه ومقاصده . وتنقسم التعليقات الى لغوية وتاريخية ومضمونية ، وما شابه ، بحسب أنواع النصوص . وفي حالة تواجد أثر من مخطوط أو مطبوع فإن من مهمة التعليق المستمر ان يثبت الاختلافات بين المخطوط أو طبعت الكتاب في حياة مؤلفه .

٣ - ان الناشر في خدمة النص ، وليس العكس وعلى هذا فليس النص مناسبة لظاهر آراء الناشر الشخصية في الأمور التي عالجهما للكتاب وذلك اذا كان القصد من النشر ان يكون لغرض علمي .

الإسلامي ، وينتمى أحمد مرابي ومحمد سلطان مما الى التراث السياسي المصري الحديث ، وعلى الباحث من حيث هو باحث الا يتحامل على محمد سلطان أو أن ينتصر لمرابي . اما ان شاء ان يفعل ، وله ان يفعل ، فانه لن يصبح في هذه الحال باحثا علميا بل صاحب رأى أو مفكرا أو سياسيا ، وعليه ان يدلي برأيه الشخصي في غير مجال البحث للعلمي . فالقاعدة الذهبية هنا هي:

### الحقيقة والحقيقة وحدهما هي الطلب

والحق ان هذه القاعدة الجوهرية هي التي تحكم كل بحث ، وهي التي تحكم أيضا ، بشكل مباشر أو غير مباشر ، قواعد البحث في التراث . ومن أهم هذه القواعد التي نورد التأكيد عليها في هذا المقام ما يلي :

١ - ينبغي أن نميز في وضوح بين « طبع » التراث و « نشر » التراث ، فالنشر بالمعنى الاصطلاحي الواجب له ( وهو المقابل لـ Edition في الانجليزية وغيرها ) يعني ضبط النص ، وهذا هو معنى « التحقيق » ، ومعنى أيضا خدمة النص بالتفسير المستمر ، وهذا هو معنى « التقديم » ، و « التعليق » . اما « الطبع » فانه مجرد نقل النص من مخطوطه الاصل ، أو من طبعة سابقة بيضاء ، الى ورق حديث عليه حروف الطبعة . وينبغي علينا أن نكون صرحاء . وان نتعرف بأن معظم مكونات ذلك الطوفان الذي أطلق عليه اسم « نشر التراث » انما هو في الواقع « طبع » للتراث الإسلامي أو المصري الحديث لا أكثر ، وليس بحال « نشر » له بالمعنى الذي حددناه منذ ستور .

٢ - ويعني « ضبط » النص أو « تحقيقه » ما على علم الأخص :

( ١ ) التثبت من نسبه الى مؤلفه .

( ب ) تحديد حدود النص بداية ونهاية ، والتثبت من عنوانه ، ومن زمن تأليفه ونشره ان كان قد نشر ، وطبعاته ان تكرر طبعة .

( ج ) الرجوع كلما أمكن ذلك الى المخطوط الاصل ، أو الى أقدم أو أوثق المخطوطات ، أو الى آخر طبعة تمت في حياة المؤلف وبموافقة ، أو الى أول طبعة على الإطلاق مع النظر فيها ، ومراعاة احترام ترتيب مكونات ذلك المخطوط أو المطبوع .

شخصي « محقق » تلك النصوص أو طابعها ، فنحن لا نعرفه ، بل نعرف أعماله . ونحنيا يكون العقل المصري ذاته في خطر يسقط كل تبرير للسكوت أو للتساهل ، بل يصبح السكوت والتساهل جريمتين . أن الحقيقة وحدها هي الجديرة بالذكر وهي وحدها المنجية للمಿದೆ .

٣ - وثالث الأسباب في نقص تلك الطبقات فحسنا لا يعرف التساهل الضعيف أن صاحبها كثير التشديق بالمنهج العلمي في التحقيق الذي يقول أنه اتبمه ويكرر الإشارة إليه والاشادة به مرات ومرات .

٤ - ورابعها أن صراحتنا تولد صراحة صاحب تلك الطبقات نفسه ، الذي هاجم بعض الآخرين مثل الدكتور محمد أحد خلف الله والدكتور سليمان دنيا ( الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده ، الجزء الأول ، ص ٢٦٣ وما بعدها ) والذي يقول بالنص عن نشرة الشيخ محمد رشيد رضا لمؤلفات الشيخ محمد عبده في جزء « المنشآت » من « تاريخ الاستاذ الإمام الشيخ محمد عبده » يقول أن جهد رشيد رضا تخفى « عن عقل هزيل ومشوه ومعيب » ، تمثل في الجزء الثاني من تاريخ الاستاذ الإمام ( المرجع السابق ، ص ٢٠٣ ) كما أنه يهتم نفس الناشر بالوقوع في « الخلل » ( ص ٢٠٥ ) . وسرى القاري معنا أن معظم الأوصاف التي نسبها إلى عبد الشيخ رشيد رضا ، بل أكثر منها ، إنما تنطبق على الطبقات التي قلنها هو نفسه .

٥ - أخيرا ، فإنه قد سبق لنا أن حددنا بإيجاز سريع لهم مواقع نقدا لهذه الطبقات في حضور صاحبها نفسه ، في أثناء ندوة أقامها مركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة عين شمس ، منذ حوالي عامين ، وكانت مخصصة لما يسمى « بالعقل العربي الحديث » ، حيث أشرنا إلى أنها مضللة ومضللة ومضطربة وباعثة على الاضطراب وأن عذرها خير من وجودها ، وأن تحقيق كرات العقل المصري للحديث لا يزال في حاجة إلى أن يبدأ فيه من البداية ذاتها وعلى نحو صحيح . وقد رد صاحب تلك الطبقات ردا لطيفا على ملاحظاتنا تلك بأن قال : أنها ( أي مطبوعاته ) قد لا تمجيب البيض ولكنها تمجيب البيض الآخر .

ومن الواجب علينا مادعنا نهتم بالحقيقة أن نقول أن صاحب تلك المطبوعات متحمس أشد الحماسة لنشر التراث ، بل قد يبدو أنه غشس النية ومن دولفه الاخلاص ، وهذه كلها أمور حسنة في نظر الجميع ، كما أنه مهم بغضية

وهناك من ألوان « الطبع » ما يكون مقصودا منه الرد على النص ردا تفصيليا أو تفنيديا فقرة فقرة ، وهذا أمر مشروع ، ولكنه لا يدخل في عداد النشر العلمي . ونفس الأمر كذلك مع اتخاذ النص وسيلة لاثبات آراء الناشر في الموضوعات التي تحدث عنها مؤلف النص . أن الناشر يشخصه لا يهم القاري للنص في شيء ، لأنه مجرد خادم للنص . فالقاعدة الذهبية في هذا المقام هي : على الناشر أن يكون كالحيط الشفاف الذي يتقبل بأكبر قدر من الامانة والصدق ما عليه الشيء . الأصل ، وهو هنا نص المؤلف . أما إذا غير المحيط الناقل ، كالنظارة المسونة ، من معالم الشيء المنقول ، فإنه لا يصبح آمنا ولا صادقا ، ولا ينبغي الاعتماد عليه . وهنا يصبح المنقول ، ليس دالا على الشيء الأصل ، بل على ناقله وحسب وهو هنا الناشر المزعوم .

#### ٤ - فحس « الأعمال الكاملة »

سبق أن أشرنا إلى أن نشاط الباحثين في مجال نشر تراث الفكر المصري الحديث محسود إذا قيس بنشاطهم في تقديم الدراسات عنه ، ولعل أن الجيد من هذا للإنتاج قليل جدا إلى حد الندرة . وتمتلى الآن المكتبات المستوردة للكاتب البيروتية بجلدات ضخمة يباع بعضها بفشرات الجنيهات المصرية ، وعليها عناوين طنانة هي « الأعمال الكاملة » لمحمد عبده ورفاعه الطهطاوي وغيرهما ، كما سبق أن أشرنا في آخر الجزء الثاني من هذا المقال . ونريد الآن أن نعرض لهذه « النشرات » ( وستوضح بقدر قليل أنها مجرد طبقات وطبقات سيئة ) عرضا نقديا واضحا صريحا . وسنذهب في هذا الوضوح الصريح إلى ما يقرب من غايته واضعين النقاط فوق الحروف يدعنا إلى ذلك الأسباب والموانع التالية :

١ - أولا وأهمها أن هذه « الطبقات » تشكل ظاهرة مرضية في مجال للبحث العلمي وخطرا حقيقيا ، ليس على التراث نفسه فقط بل كذلك على مقول الناشئة من الباحثين والقراء ، وعلى أعمال الباحثين بعامة ، الذين قد لا يجدون إلا هذه الطبقات بين أيديهم ، فيصيب البحث الأدبي والتاريخي والفكري أخطاء لا يسهل الشفاء منها سريعا ، لأنها تقوم على نشرات غير علمية ليست بذات قيمة حقيقية .

٢ - وثانينا أن موضوع دفاعنا هنا هو العقل المصري ذاته ، وليس نشرة أخرى متارضة قام بها آخرون . وبالتالي فإن موضع الهجوم ليس

تخليص باريس ، • ولن تخرج ملاحظتنا من فراع.  
بل من خبرة بأداب التعامل مع النصوص نرجو  
أن تكون قد طبقت في دراستنا عن « نيسون »  
لأفلاطون وفي « محاكمة سقراط » الذي يحوي  
دراسة لنصوص ثلاثة - محاورات له أيضا  
( القاهرة ، ١٩٧٢ ) • كما أننا عالجت بعضها  
من أفكار كل من رفاعه الطهطاوي وجمال الدين  
الأفغاني ومحمد عبده وقاسم أمين وعبد الرحمن  
الكواكبي ، أما في دراستنا عن « العدالة والحرية  
في فجر النهضة الحديثة » ( للمبدأ ثلاثون من  
سلسلة عالم الفكر ، الكويت ، ١٩٨٠ ) أو في  
« العدالة والحرية في الفكر المصري الحديث  
١٧٩٨ - ١٩١٤ الذي يصدر قريبا .

ونشير من الآن إلى أن الملاحظات التي سننيتها  
تنطبق على كل مطبوعات تلك « الأعمال الكاملة »  
لأن الروح واحدة ، ونفس اليد هي التي أخطأت  
هنا هناك ، كما أننا سنشير إلى أخطاء أولية جدا  
وقعت فيها تلك الطبعات • والحكمة التي ينبغي  
أن نستخرجها من ذلك هي : من لا يعرف أوليات  
المبائل ليس قادرا ولا مؤتمنا على معالجة كبارها .  
ونفصل الآن متيملين قول القبران الكريم :  
« والله لا يستطيع من الحق » .

#### ١ - الخلط بين الطبع والنشر وعدم فهم معنى التحقيق وامتليق

أشرنا من قبل إلى معاني هذه الاصطلاحات ،  
وتدعى تلك للطبعات موضوع حديثنا أنها تحوي  
تقديما وتحقيقا وتعليقا للمؤلفات المطبوعة ، ولكن  
الواقع غير ذلك ، إذا استثنينا التقديم ، على  
الرغم من أن الأغلب عليه هو السذاجة والانفعالية  
والمرغبة في التفتيح والتمجيد بغير ضبط • أما  
تحقيق النصوص ، فاما أنه غير حادث ، لانه  
لا يرجع إلى المخطوطة الأولى ( وأظهر مثال على ذلك  
مخطوطة خطاب محمد عبده إلى الأفغاني من بيروت  
التي سننشر في طهران عام ١٩٦٣ ولن يدري  
هنا الطابع شيئا لا هي ولا الدارسات المهمة التي  
استخدمها عام ١٩٦٦ وقبل عام ١٩٧٢ حين طبع  
مؤلفات محمد عبده ، وسنعود إلى هذا الخطاب  
مرة أخرى ) بل لا يرجع أحيانا إلى الطبعة الأخيرة  
التي صدرت في حياة المؤلف ( كما هو حادث مع  
نص ، أم القرى ، الذي لا يعتمد فيه علي  
الطبعة الصادرة في حياة المؤلف والتي تسمى  
على خلافها باسم « السيد للفراني » ، وإنما على  
طبعة حديثة صدرت في حلب ١٩٥٩ ، « الأعمال  
الكاملة لمبدأ الرحمن الكواكبي » ، ص ١٢٢ ) ،  
وأما أنه يتم على أميس تصفيفها عجيبا ، كما

التقزم والثورية ، وقد يكون هذا أمرا حسنا  
ومع ذلك فإن الحساسية وحسن النية والاخلاص  
أمور لا تكفي لإخراج باحث جيد ولا يعتذر بهذا  
عن أخطاء علمية شنيعة ، كما أن الاهتمام بالتقدم  
والثورية قد يكون حسنا على مستوى الرأي  
والسياسة ، ولكنه يؤدي إلى أخطاء « مريبة » على  
مستوى البحث العلمي الذي ينبغي فيه توافر  
شرط التجرد المنهجي والابتعاد التام عن الأحكام  
الأخلاقية والذاتية • ونرجو أن يتحقق القارىء  
معنا أنه لم تتوافر لتلك المطبوعات وسائل البحث  
العلمي الحق وشروطه الضرورية •

ونوجز أولا أهم الأخطاء وأوجه النقص التي  
زخرت بها تلك الطبعات :

- ١ - الخلط بين الطبع والنشر ، وعدم فهم  
معنى التحقيق وامتليق •
- ٢ - عدم الانتباه إلى حدود دور الناشر أو  
المحقق •
- ٣ - عدم مراعاة بعض الأساسيات في منهجي  
التحقيق العلمي •
- ٤ - الانفتاح إلى الروح النقدية وسبيلها  
الروح القطعية •
- ٥ - التعسف في الأحكام وسيادة النزعة  
الانفعالية •
- ٦ - التسرع في الأحكام والامتنعاجات •
- ٧ - سذاجة الفهم والحكم •
- ٨ - لادعائية •
- ٩ - إهمال اللغات وإدخال اعتبارات  
إيديولوجية وسياسية في أثناء تحقيق النصوص  
والتطبيق عليها •
- ١٠ - مسألة خدمة البهي في النهاية •

وسنفضل الآن هذه الأخطاء والتناقض ،  
وسنركز في الأغلب ، اختصارا ، على « الأعمال  
الكاملة لمبدأ الرحمن الكواكبي » ، القاهرة ، ١٩٧٠  
وعلى « الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده » ،  
بيروت ، ١٩٧٢ • ولابد هنا من الإشارة ، في  
مقابل هذه « الطبعات » ، إلى عمل نعمه نموذجيا  
رائعا للنشر العلمي الدقيق ، وهو كتاب الدكتور  
محمود فهمي حجازي ، « أصول الفكر المصري  
الحديث عند الطهطاوي » ، القاهرة ، ١٩٧٤ ،  
الذي ضمنه نشره لكتاب « تخليص الأبريز في

يحدث ) . ان صاحب الطبعات لم يحقق شيئا في هذه الحالة المنيعة على الاقل ولكنه يدعى مع ذلك ليس « التحقيق » فقط بل و « التحقيقات » كلها لهذا النص الترجمة المسكين .

## ٢ - علم الانتباه الى حدود دور الناشر

أشرنا من قبل الى ضرورة توافر شرط « الشفافية » عند الناشر العلمي الحق ، أي ان عليه ألا يقف حائلا أو مشوها بين النص والقارئ وأن يكون الموضوع الوحيد الذي يحق له التدخل فيه برأيه هو البت ما يبدو له أنه افتقار الى الاستساق اما في النص أو عند المؤلف ككل . ولكن هنا نحن نجد طابع هذه « الأعمال الكاملة » يتدخل لاثبات رأيه كليا سنحت مساحة ، وكلما سمح للنص ، بل عندما لا يسمح أيضا . فما هو ذا يسمح لنفسه بمعارضة رأي الكواكبي الذي يقول : « وهكذا كانت دولة الأمويين تحت سيطرة أهل الحل والعقد لا سيما سرية بني أمية » فانتظمت على عهدهم الاحوال » ( ص ١٨١ ) . ولما كان الطابع شديدة الحساسية بازاء هؤلاء « السراة » ، فانه ينتفض ليثبت هامشا يهاجمهم فيه وينفي عنهم صفة أهل الحل والعقد ، ولا نناقش هنا صحة موقفه الشخصي ، وربما تؤيده ، ولكننا نعرض على أن يتدخل الناشر ليحصل من النص المأدوس مطبوعة لاظهار آرائه الشخصية ، وكان في رسمه كتابة مقال بل كتاب بأكمله ان شاء ليظهر فيه هذه الآراء . ونفس الأمر أيضا حين يتدخل الطابع في صفحات ٢٣٥ ، ٢٥١ ، ٢٦٥ . ولندع جانباً الحكم بشأن مقدار قيمة تلك الآراء التي اهتم باثباتها على حساب النص .

## ٣ - عدم مراعاة قواعد أساسية في التحقيق العلمي

أشرنا من قبل الى عدم مراعاة الطابع لقاعدة الاعتناء على المخطوط الأصلي أو الأقدم أو الطبعة الموثقة . كذلك فانه لا يشير أحيانا الى مصدر ما يطبعه ولا الى الطباعات السابقة لبعض النصوص . هكذا كان الحال مع « رسالة الواردات » ( الأعمال الكاملة للإمام » ، الجزء الاول ص ٢٠٦ ) التي لا يذكر أين تقع بالضبط في جزء « النقشات » عند رشيد رضا ، كما أنه لا يذكر أن رشيد رضا أخذها من الطبعة الثانية ، وهي المتداولة . ويحسن المرء وكان صاحب طبعة هذه « الأعمال الكاملة » يريد أن يمنح القارئ من الرجوع الى مصادر أخرى ، وأن يجسمه بين أسوار طبعة هو وحده .

سنبين بعد حين . كذلك فأننا سنعود في النهاية الى فقر تعليقات الطابع .

ومما يدل على الخلط بين المفاهيم للمشار إليها تعليق صاحب الطبعات على طبعة لكتاب « أم القرى » صدرت في سلسلة « كتب ثقافية » ، يقول فيه : وهي كغيرها من الطباعات ، قد خلت من أي تعليق أو شرح أو تحقيق ( ص ١٢٤ ) . ونستكمل : وما الفرق بين الشرح والتعليق ؟ وليس صواباً أن التحقيق يأتي قبل التعليق ؟ ويدل على ذلك الخلط أيضا قوله عن كتاب التعليقات على شرح الديواني للمفاتيح العنصرية ، الذي طبع باسم محمد عبده ونسبه إليه في وضوح رشيد رضا والامتنان الأكبر لمصطفى عبدالرازق ، ان ذلك الكتاب « انما هو للأفغاني وإن جهد محمد عبده فيه انما هو جهد الصياغة بعد التلقي » ثم التحقيق والتعليق ، ( الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده ، الجزء الاول ، ص ٢١٨ ) . فهذا القول متناقض ولا يسدل على إدراك لمعنى التحقيق والتعليق مما . فالنصف الاول من العبارة الأخيرة ( هو جهد الصياغة بعد التلقي ) ينسب الى محمد عبده صياغة الكتاب ، فكيف يحقق محمد عبده بعد ذلك ما صاغه هو نفسه ؟ وكيف يعلق بينما قام هو نفسه بصياغة التعليقات ؟

ودليل ثالث على الاستخدام للأجوف لكلمة « التحقيق » بل على علم ادراك معناها ذاته ، ان صاحب الطبعات في مجلده عن « الأعمال الكاملة لقاسم أمين » كان قد أوكل ترجمة نص كتبه قاسم أمين بالفرنسية الى شخص آخر . وكاننا عز عليه أن يشاركه مشاركا في عملية تسمى لو نفرد بها وحده ، فراح يقول عن ذلك : اما انجاز ترجمة هذا الكتاب فهو للصديق ( فلان ) ٠٠٠ لنا فيه التحقيقات والتعليقات والترجمة الموجزة لا ذكر في نصه من أسماء الاعلام » ( ص ١٣٠ من الجزء الاول ، وراجع كذلك ص ٢٤٧ ) . وإذا رجعنا الى نص تلك الترجمة في ذلك المطبوع ( ص ٢٤٩ - ٢٤٦ ) وجدنا حقا حوالي ثلاثين هامشا عن بعض الأسماء الأوروبية ، وخمسين آخرين ، كل في سطرين ، عن بعض الاسلاميين ، اما التعليقات المزعومة فأنها لا تزيد على الأربعين هامشا خصص قسم كبير منها لتعديد أرقام الآيات القرآنية ( وكان هذا هو قمة الجهد التعليقي التحقيقي العلمي ) . أما معظم التعليقات الأخرى فان الصمت عنها كان سيؤدى إلى نفس نتيجة أنبأتها . ونأتي الآن الى هذه التحقيقات المزعومة : هل هي أولا « تحقيقات » أم تحقيق واحد ؟ ثم أي تحقيق هذا ؟ النص مترجم من الفرنسية ؟ أم للنص الفرنسي ذاته ؟ ( وهو ما لم

في « كافة » المصور وفي ظل « مختلف » الانظمة ولكننا ننكر على اليقين ان يكون هناك انسان واحد قد توافر له ذلك . ان الباحث العلمي هو الذي يعرف حدوده ويعرف كيف يسيطر على قلبه وعلى فكره قبل قلبه . ويظهر الافتقار الى الحس النقدي من قول نفس الكتاب ( ص ٢٦ ) : « وفي مصر وجد الكواكبي المناخ الحر والجو الصحي الذي يتيح له ، لا مجرد ( نشر اصول ومسودات الفصول .. الخ » . فهل كانت مصر عام ١٩٠٠ وما بعدها بقليل ذات مناخ حر وجو صحي حقا ؟ وبأي معنى ؟ وفي أي ميدان ؟ وهل فكر الكاتب قبل ان يقول هذا في بحث امكان حدوث ضده ؟ ان من يقول هذا ، على ذلك النحو بغير تخصيص ، لا يتحدث عن معرفة بذلك العصر ، ولا يمكن ان يؤمن على « تحقيق » ترائه وتفسيره .

ومن مظاهر الافتقار الى الحس النقدي ايضا ان الطابع يستخدم تعبيرات متطرفة لا يطلعها من يمي معاني الكلمات ويترنسا قبل اصداها . يقول مثلا في نفس الكتاب ( ص ١٠١ ) : « فهل بعد هذه الصور التي قدمها الكواكبي والآيات التي خطها بقلبه ، والقضايا التي اثارها ونثرها في كتابيه الخالدين « ام القسري » و « طبائع الاستبداد » ، شك في أننا بزاء عبقرية نادرة ، وبناء فضائي عنيذ ، وصرح بصروح الفكر العربي التقدمي جدير بالدرس المستفيض والتقدير السامي ، وايضا التقليد والاحتذاء » . واننا لا ندرى سبب نسبة هذه « العبقرية النادرة » الى كاتب مثل الكواكبي ولو كان الكواكبي هكذا فكيف نستصف محمد عبده مثلا او كيف نصف غيره ممن يظهر الكواكبي في آخر الصف الى جانبهم ؟ وكيف ينسب كاتب مسير على قلبه وفكره « العناد » الى بناء فكري ما ؟

ونشير اخيرا الى اعجوبة اخرى من غرائب سطور هذه الطبقات المفردة حقا ، حين يقول في نفس الكتاب ( ص ٧٣ ) : « ونحن نريد ان نقول للذين سيبهون اكثر من اللازم لهذا الفكر الناضج الذي قمه الكواكبي في نطاق الفكر الاشتراكي ان ( كذا وكذا ) .. كما انه لم يكن شذوذا على جريان نهر الفكر التقدمي العربي الاسلامي الهادر منذ اربعة عشر قرنا من الزمان » . ونبدأ أولا بالاعتراف بشئ : ان عقلنا المحدود لا يفهم معنى تعبير « سيبهون اكثر من اللازم » ، ولا نظن ان العقلاء سيفهمونه . ثانيا : فان الكاتب يقطع في هذا المكان وفي غيره ان الاشتراكية من تراث الاسلام السابق . ولن نقطع نحن بضد ذلك ، ولكننا نقول وفي غاية التواضع ان الامر بعيد . جسد عن ان يكون كما يتصوره الكاتب . ثالثا : من أين أتى له انه كان هناك فكر عربي إسلامي

وسنشير الى مخالفات اخرى لقواعد التحقيق العلمي ، وخاصة تحت عنوان « التمسك في الأحكام » . ونلاحظ اخيرا ان « مراجع » الطابع في شتى مطبوعاته جديرة بالنظر ، فهي تحوي العالي والرخيص ، وفيها مالا صلة له بموضوع الطب ، اللهم الا بهدف اطالة ثبت المراجع او ارضاء هذا المؤلف او ذاك ( مثلا الدكتور محمود قاسم ) . ومن عجائب المراجع اثبات « مختار الصحاح » في « الاصل الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » . ص ٤٣٦ ، على انه من « مراجع الدراسة والتحقيق » .

#### ٤ - الافتقار الى الروح النقدية وسيادة الروح القطعية

هذا محل عثرة كبرى من اخطر الاخطاء التي يتعرض للوقوع فيها المرشحون للقب الباحث العلمي ، وان نصيب الطبقات التي تفحصها ههنا من ذلك لعظيم . ونعني بالروح النقدية الالتئام الى ان المواقف ليست واحدة الوجه . بل متمدة الوجوه . والى ان الرأي يقابله دوما الرأي الآخر ، والى ان اليقين تادر الحسوت في ميدان المعارف والانسانية ، وبالتالي فلا ينبغي للباحث ان « يقطع » وان « يجزم » وان « يحسم » الا في حالات نادرة جدا . وبعبارة اخرى فان عليه دائما ان يترك الباب مفتوحا لجديد مختلف او مخالف . فاذا نظرت في المقدمات « التحقيقية » المزعومة لتلك الطبقات وجدتها تزخر بما يشهد بسيادة الروح القطعية ( انظر مثلا في « الأعمال الكاملة للامام محمد عبده ، الجزء الاول ، ص ٢٠٦ - ٢٠٨ - ٢١٠ ، ٢١٦ ، ٢٢١ - ٢٢٥ - ٢٢٩ - ٢٦٦ » . وبمجرد الدكتور انور عبد الملك عن نفس الموقف حين يقول في رسالته الكبرى « الايديولوجية والنهضة الوطنية ص ٣٩٥ هامش ٤١ من الطبعة الفرنسية ، ان نشرة « الأعمال الكاملة لجلال الدين الأفغاني » تعتبر زكائن لا وجود لمشكلات . بصدد الكتابات الجسوبة إلى الأفغاني وهذا هو عين ما نقصده بالافتقار الى الروح النقدية عند طابع هذه النشرة وغيرها مما نحن بسبيل الحديث عنه ) .

ومن اعجب سطور تلك الطبقات التي تنطق بانعدام الروح النقدية وسيادة الزعامة الى الأحكام القطعية . ما يقول هامش ص ٢٥١ من « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » : « لقد أثبتت جميع تجارب الأمم في كافة العصور وفي كل مختلف الانظمة الاجتماعية ، ان اجرة الحكم وأشخاص الحكم لابد وان ينحرفوا الى سلوك الاستبداد .. الخ » ، ونحن نشهد القراء اننا لم نطلع على « جميع » تجارب الأمم

المشرق وبين الأتراك العثمانيين ، . وتستجد أن النتيجة ( ظهرت لنا صلات مقسوة الكواكبي ) لا تعتمد على أساس ولا تخرج من المقدمات المزعومة .

وانظر كذلك الى طريقة رفضه لقول القائلين بأن الكواكبي اقتبس في « طبائع الاستبداد » من كاتب إيطالي ، وتستجد أنه يستخدم تغييرات انفعالية واعتبارات لا تقوم على دراسة للمسؤول الإيطالي ولا على دراسة مباحث مستقيمة لا كتبه المستشرقون الذين قالوا بذلك الرأي . وكان الطابع يكتفي بجزء رأسه قائلا : « غير معقول ! » ( ص ١١٨ - ١١٩ خاصة ) وان روح التصف واستخدام الأدلة الانفعالية « يظهر بوضوح في سطر من نفس الكتاب ( ص ٤١ - ٤٢ ) تقول : « وإذا كان هذا القدر كافيا في دفع الشبهات غير العربية الخاصة ، عن فكر الكواكبي ونضاله السياسي ، وفي دحض الأدلة السلبية » التي يواجهها الباحث في هذا الموضوع ، فإن تحت أيدينا ، ولله الحمد ، العديد من الأدلة الإيجابية ، بل لمفحة ، التي لا تدع مجالا للشك في أن فكرة العروبة بمنها القوم الحديث ، قد بلغت عند الكواكبي حدا من النضج ودرجة من الوضوح تستحق إلى جانب الإبراز ، الفخر والاعتزاز . ولن نتحدث عن غزارة الفخر والاعتزاز ، ولكنا نشير إلى أننا لا نجد تبريرا لاستخدام تعبير « ولله الحمد » في هذا السياق ، ولا نعلم أخيرا إن عقلا عاقلا سوف يوافق على النتيجة التي تنتهي بها تلك السطور ، والتي يريد الطابع فرضها فرضا ، لأن أي قراءة للكواكبي مبنية فيه كتابا ذا وجهة إسلامية في جوهرها .

وإذا نظرنا الآن في طيبة الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده ، وجدنا فيها العجب العجيب تحت غطاء قواعد التحقيق العلمي المزعوم ومعايير الدقة جدا . ولننظر مثلا في اعتبارات رفض نسبة « رسالة الواردات » إلى الشيخ محمد عبده ونسبتها إلى جمال الدين الأفغاني . والاعتبار الرئيسي الذي يقول عنه الطابع في اعتزازه بنفسه أنه « حقيقة هامة استخدمها معيارا لتمييز نصوص الإمام من نصوص غيره في هذه المرحلة الأولى من مراحل حياته » ( الجزء الأول ص ٢٠٨ ) هذا الاعتبار هو أن الاستاذ للإمام كان يلتزم المسجع في أسلوبه في هذه الفترة من حياته . بينما نجد أسلوب الأفغاني خاليا من هذا المسجع . فمقدمة رسالة الواردات تلتزم النسخ ، وكل للمراسلة تخلو منه ( ص ٢٠٧ ) . ونحن لا نتناول هنا صلب الموضوع ، وهو نسبة الرسالة إلى الأفغاني أو إلى محمد عبده ، ولكننا

تقدمي ، خلال كل مراحل تطوّر النقافة الإسلامية ؟ ورابعا : هل هو فكر عربي أم إسلامي ؟ أم أن هذا يساري ذاك ولا فرق ؟ وأخيرا وليس آخرا : فهل نهر الفكر العربي ، أو الإسلامي التقدمي وغير التقدمي « هادر » الجريان حقا على امتداد أربعة عشر قرنا ؟ فإين إذن عصور الظلام ؟ وهل يدري من يقول مثل ذلك ما هو قائله ؟

## • - التصف في الأحكام والاستنتاجات

من أهم خصائص الباحث العلمي الحق الاعتدال في الحكم والسمي وراء شتى الدلائل والنظر فيها وتحصيلها قبل تحديد موقف ، والوقوف موقف الموضوعية والبعد عن الذاتية والموضوعية هي المانع الأول للتصف في الحكم . وتقصّد بالتصف ليس فقط إطلاق أحكام بغير تحصيل ولا نظر في الدلائل الممكنة كلها بل كذلك الاعتدال على الاختيارات الذاتية . ونبدأ هنا من أحد عناوين تلك المجلدات الضخمة : الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده ، فلو كان الطابع منتهيا إلى مبدأ الموضوعية أو الحياد لما استخدم كلمة « امام » في ذلك العنوان . ومن المعروف أن رشيد رضا هو الذي ساعد على نشر تعبير « الإمام » ، والاستاذ الإمام ، فهو يرى أن الشيخ محمد عبده امامه في الدين ، وله الحق في هذا ، ولكن من يدعي أن هذا القلب قد أصبح له حقا مطلقا ؟ هل يراد أن ننسى أن هناك من عارضوا الشيخ في اتجاهاته واصلاحاته في حياته وبعد مماته وإلى اليوم ؟ فهل سنفرض بالجبر عليهم أنه « الإمام » ؟ أن اختيارات الناشر الشخصية في التماطف أو التناظر لا ينبغي أن تتدخل في عمله .

ونعود إلى التصف في الأحكام بمعنى إطلاقها بغير تحصيل ، لنجد تلك المطبوعات التي نفحصها زاخرة بأمثلة على ذلك . فانظر مثلا إلى قول « هامش صفحة ٢٥٣ من الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » ، فإذا علمنا أن هذه الدعوة إلى « اللامركزية » كانت ذات انحصار ، وأنه كان هناك حزب عربي قومي يدعو لها في أوساط العرب العثمانيين حينئذ ، وأن مركز هذا الحزب كان القاهرة ، وأنه قد نظم مؤتمرا عربيا في باريس سنة ١٩١٣ ، إذا علمنا ذلك ظهرت لنا صلات دعوة الكواكبي هذه ( إشارة إلى نص يقول برفض « توحيد قوانين الإدارة والمقررات » في أرجاء الولايات العثمانية بسبب اختلاف طبائع أطراف المملكة واختلاف الأحوال في الأجناس والمعادات ، بحركة حزب اللامركزية ودعاة هذا النوع من أنواع العلاقة بين عرب

يسلك الطريق العلمي لتحقيق النصوص ، حين غلب اختياراته الشخصية وجعل من رغبته في الحذف والإضافة كما يشاء قانونا وميسارا .  
ونقول اننا لا نعرف في مصطلح الطريق العلمي لتحقيق النصوص شيئا اسمه « الايمان » و « اومن » ولا شيئا اسمه « اليقين » و « اوقن » .

وما منتهى التعسف ونتيجته المنطقية ؟ انه التشويه الصد ، وأكثر أشكاله سذاجة ما كان على طريقة « لاتقربوا الصلاة » . وهذا هو ما حدث حرفيا حين اراد الطابع ان ينسب الى الشيخ محمد عبده بعض ما كتب عن تاريخ الخديوي اسماعيل في جريدة عبد الله النديم « الطائف » .  
وأول من أشار الى افتراض وجود شيء بعنوان « تاريخ اسماعيل باشا » يكون قد كتبه الشيخ محمد عبده هو رشيد رضا الذي يقول في عرضه لجعل ما يعرفه من كتابات الشيخ : « تاريخ اسماعيل باشا : اخبرني بهذا الكتاب احد تلاميذه الأولين ( أي محمد عبده ) وقال ان السيد عبد الله النديم كان اخذ من اللفيد نسخة في اثناء الثورة العراقية ونشر منه فصلا في جريدة الطائف بتصرف او بغير تصرف ( تاريخ الاستاذ الامام ، الجزء الأول ، ص ٧٧٧ ) . وقد نقل الطابع هذا القول لرشيد رضا ويعلق عليه قائلا متفخرا : « ولقد بحثنا بحثا طويلا ومضنا علنا نجد اعداد جريدة ( الطائف ) هذه حتى نحقق هذا القول الذي قاله احد تلاميذ الامام عن هذا الكتاب ، فلم نجد سوى بقايا قصاصات وأوراق من هذه للجريدة ( ص ٢٢٢ من الأعمال الكاملة للامام الجزء الاول ) . وقد قام بالفصل بطبع ما وجهه في جريدة الطائف ، وما لم يرض بنشره رشيد رضا نفسه ، ولكن تحت عنوان مختلف هو « مصر واسماعيل باشا » ( ص ٣٩٩ - ٤١١ ) . والحقيقة المجردة هي ان الطابع ، الذي يفهم « التحقيق » فهمًا شديد السذاجة كما نرى من كلامه ، لا يفضل ما يفضل هنا الا على أساس من شهوة التحكم ، فهو يعتمد على قول لرشيد رضا عن أحد تلاميذه محمد عبده الأولين ، ولا يعرف من هو ، ويصدق هذا التلميذ المجبول ، ولكنه لا يريد فيما يبدو ان يصدق رشيد رضا نفسه الذي يعلن في غير غموض عدم تصديقه هو ذاته لقول التلميذ ، ويرفض نسبة ذلك الكتاب الى محمد عبده ، حيث يعلق على الفور في ذات النص : « ولم اسمع منه ( أي محمد عبده ) رحمه الله تعالى ذكرا لهذا الكتاب وكنت اظن انه لم يصنف شيئا الا قد اخبرني به ، لانه قصص على تاريخه بالتفصيل وكتب الى شيئا مجعلا منه كما علم القراء » .

نقتصر على سلامة المعيار ، وهو وجود السجع او عدم وجوده كدليل على نسبتها الى هذا أو ذاك .  
وتضرب مثلا : اليس « تخليص الابرز في تلخيص باريز » من عمل رفاة المظهاوي ؟ والم تنسج صفحاته في معظمها في التلخيص من أسلوب السجع ؟ فهل اذا راينا رفاة يسج في المقدمة ويقول : « أشار على بعض الأقارب والمحبين ، ولا سيما شيخنا المطار ، فانه مولع بسماع عجائب الاخبار ، والاطلاع على غرائب الآثار ، ان آتبه على ما يقع في هذه السفرة ، وعلى ما اراه وما اصادفه من الأمور الغريبة ، والأشياء العجيبة » ( ص ٣ - ٤ ) ، هل اذا رايناه يكتب كذلك نساو فنفعل ان المقدمة له وباقي الكتاب ليس كذلك ، او العكس ؟ ان الذي دفع الطابع الى اختلاق الأدلة ، اختلافا لما هو روح التصنف . وتظهر هذه للروح كذلك في رغبته الشديدة في نفس رسالة عنوانها « رسالة المدير الانساني والمدير العقلي الروحاني » الى محمد عبده ( نفس المرجع ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩ ) ، واصراره على انها لعل مبارك ، مستخدما هنا أيضا معياره للعلمي جدا . وهو وجود السجع او عدم وجوده . وينسى الطابع هذا الاعتبار البسيط : اذا كان محمد عبده قد نشر هذه الرسالة في « الاهرام » على جزئين في العدد ١١ ( الصادر في ٣٠ ديسمبر سنة ١٨٧٦ ) ثم في العدد ٢٣ بعد ذلك ، وعلى رأسها بعد العنوان : « وردت اليها هذه الرسالة من قلم جناب العالم للعلامة الشيخ محمد عبده أحد أهل العلم بالجامع الأزهر » ( تاريخ الاستاذ الامام للشيخ رشيد رضا ، الجزء الثاني ، ص ٢٣ ) ، واذا كان صاحبها الحقيقي هو علي مبارك ، فلم تركها اخذ تنشر وعلى مدى عشرين بينها يعض الزمن الكافي لتنبيه ادارة الجريدة الى ان الرسالة له هو ، أي لعل مبارك ؟ وبعبارة أخرى : هل يريد الطابع منا ان نكتب احادة « الاهرام » ومحمد عبده وعلى مبارك جميعا ، وان نصدق هو ؟ ولن نستطرد في بيان الادلة التصفية التي تتخل بها صفحات هذا القسم ( ص ٢٠١ - ٢٦٧ ) .

ان الطابع لا يرتكن الا الى ما يعيل اليه هواه وكانه قانون ومييار ، ولهذا فلا عجب ان يستخدم تعبيرات عجيبة لا يرميها مصطلح للبحث العلمي ، حين يدعو القاري، مثلا ان : **يؤمن كما نؤمن ويوقن كما نوقن** ان الذين نسبوا هذا النص ( التلخيصات على شرح الدواني للعقائد العضوية ) الى الأستاذ الامام ، ورتبوا مراتبها على ذلك من آراء ، قد خانهم التوفيق ، لانهم لن يسلكوا الطريق العلمي لتحقيق النصوص ( ص ٢١٨ ) .  
ونحن نقول ان للطابع قد خان التوفيق لانه لم

الأمثلة فأننا لن نتناول الا حالات بارزة من مطبوع واحد هو « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي وبحسب ترتيب الصفحات » في ص ٢٠ - ٢١ يتحدث الطابع عن الكواكبي « كرجل دولة ، ولم يكن الكواكبي في الواقع ، في حلب ، الا موطئا أو تاجرا ، في حين لا يطلق تعبير «رجل الدولة» حقا الا على العظام من القادة السياسيين ، وحتى اذا كان الطابع يقصد من « رجل الدولة » المعنى الحرفي ، أي موظف الدولة ، فان هذه الصفة لن تنطبق على الكواكبي ، لأن للدولة كانت الدولة العثمانية ، في حين لم يكن هو في مدينة حلب لا رئيسا لكتاب المحكمة الشرعية ثم رئيسا لفرقة التجارة ولجنة البيع في الأراضي الاميرية . ويرتبط بهذه الحالة نزعة الطابع نحو تفخيم كل من يتحدث عنهم ، بل نسبة العبقرية مباشرة اليهم . وقد ظهرت هذه النزعة في حالة الكواكبي عدة مرات ، وارتبط الاتجاه نحو التفخيم مع السذاجة في تصديق نسب الكواكبي المزعوم الى علي بن ابي طالب ، بغير محاولة ، ولو صورية ، لاطهار شيء من التشايب . لأن النسب الشريف كان منية الجميع ، وكان أي شخص قادرا على زعمه ، بل ان الطابع ليس هذا النسب ، بل لم للأزرق ، الذي يجري في عروق الكواكبي ( ص ١٥ ) .

وفي نفس الاطار ( ص ٢٠ - ٢١ ) يحاول الطابع ان يرد على من قال ( وهو الدكتور بطرس هال في كتابه « الكواكبي والجامعة الاسلامية » ) ان الكواكبي لم يعرض للأسباب للاقتصادية ضمن أسباب مرض المجتمع الاسلامي ، ليس بأن يخرج من كتاباته ما يعارض هذا ، بل يشير الى بعض مشروعات لا ندري مدى مشاركة الكواكبي الفعلية لن في الدعوة اليها أو في تنفيذها . ثم ان الاعمال التي قد يكون له يد فيها شيء ، والتصور الاقتصادي لتنهوور المجتمع الاسلامي السابق شيء آخر . وهذا الأمر الأخير هو ما لم ينتبه اليه للكواكبي بالفعل .

وفي صفحة ٣٠ يقول عن الكواكبي انه « المثقف الكبير صاحب الفكر الموسوعي الشامل » . ولسنا نعرف ان الكواكبي كان يزيد على ان يكون رجلا مهتما بأمور دينه ومجتمعه هو وحسب . ومن للتعبيرات الساذجة التي تدل على استخدام لغة سيئة لفة . قول الطابع مثلا : « فهو كمفكر عربي اسلامي تجبعت لديه حصيلة عقلية من دراسة المجتمع العربي » ( ص ٦٦ ) . فما مكان الصلابة ؟ أم هي نزعة التفخيم الساذجة . ولنذكر مثلا آخر اوقع على السذاجة القرينة ان

ولكن الطابع لا يذكر هذا النصف الثاني من كلام رشيد رضا ، لأنه لا يلائم مرتاه ، وهذا هو التشويه العمد ، ويسارع الى نشر شيء لا يحمل اسم محمد عبده تحت شبهة ما ذكرها رشيد رضا الا ليرفضها على الفور . ثم يسي الطابع ما فعل « تحقيقا » .

## ٦ - التسرع في الاحكام

وهذه النفيضة ترتبط بالطبيعة مع سابقتها . لأن التصفح يولد التسرع . وأعظم شاهد على هذا التسرع هو فحص عناوين تلك المطبوعات جميعها ، حيث تدعى أنها شاملة حقا للأعمال « الكاملة » للمؤلفين . ولو كان الطابع يعرف ان سمة ضرورية من سمات البحث العلمي تسمى « الثاني » ، وأن أخرى اسمها « العلو » ، لما استخدم هذا التعبير الطنان . والواقع ان هناك تصورا جديدة ظهرت نسبتها الى عبد الرحمن الكواكبي ونشرت منذ سنوات في مجلة « الكتاب » المصرية ، كما ان كل من يعرف شيئا حقيقيا عن قاسم أمين يدري ان فضيلته ( في احكامه القضائية ) جديدة بالنشر ، وان البحث الدقيق في جرائد العصر قد يؤدي الى اكتشاف نصوص جديدة له . اما عن مؤلفات محمد عبده فان الطابع لم يكلف نفسه عناء النظر في ثبت مؤلفات الشيخ عند أكبر من بحثوا في فكره بين المصريين ، وهو استاذنا المغفور له الدكتور عثمان أمين ( رائد للفكر المصري ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ٢٦١ - ٢٦٤ ) . وهذا الكتاب هو عمدة الدراسات التي صدرت عن محمد عبده جميعها وأكثرها عمقا وشولا . بل لم يتكرم باثبات محض عنوان هذا الكتاب فيما أسماه « مصادر التحقيق والدراسة » ( آخر الجزء الأول من « الأعمال الكاملة » للامام محمد عبده ، ص ١ - و ) . هذا في حين يشير الدكتور عثمان أمين على سبيل المثال ، الى اربعة مؤلفات لمحمد عبده لا تزال مخطوطة ويحتفظ بمعظمها في مكتبته . فهل يؤتمن مثل هذا الطابع المتعجل المتسرع ؟ وسنعود الى حديث مشابه عن إحدى رسائل الشيخ محمد عبده التي بحث بها من بيروت الى جمال الدين الأفغاني .

## ٧ - سذاجة في التصور والحكم

الحديث في هذا الموضوع يطول ، لأن صفحات التقديم والتعليقات في تلك للطبعات تمتلئ بأمثلة على هذه السذاجة ، ونظرا لكثرة تلك



٤ - أخيراً فقد سبق لنا أن أشرنا إلى زعم الطابع المطلق أن الكواكبى وجد فى مصر المناخ الحر والجو الصحى ( ص ٢٦ ) ، وما هو يناقض نفسه فى هذا التعليق لللامع وينفى نيل المصريين للحرية !

ومن السذاجة وعدم التدقيق عند الطابع ، الذى يتحدث فى كل مناسبة عن الاشتراكية وللتقدمية ، والتورية ، انه يقول فى الهامش الثانى من ص ١٨٠ : وكانت روسيا حينئذ ملكية ( قيصرية ) اقطاعية راسمالية . فهل يمكن القول حقاً ان روسيا فى وقت الكواكبى كانت ذات نظام رأسمالى على نحو ماكانت انجلترا او فرنسا ؟ بل كيف تتجمع صفة الاقطاعية مع صفة للرأسمالية ؟ ومن تحف التعليقات الذكية قول الطابع فى هامش ٣ ص ٢٣٩ : « وفى قواعد المنطق الحديثة ان الحقائق نسبية غير مطلقة » ، واننا لنشكره على تنبيهنا الى هذا الاكتشاف الذى عجز فى علم الأوائل ولم يناقشه مؤلفو الأدب فى عصر الانهيار الأول فى مصر القديمة ولا السفسطاويون عند اليونان ولا أفلاطون ولا أرسطو ، ولم يتنور بنوره الا الأخرى فى زعمه ، ولكننا ننبه هنا فحسب الى أن مسألة « الحقائق نسبية أو مطلقة » ليست من شأن المنطق ، لا الحديث ولا القديم ، بل من شأن نظرية المعرفة .

#### ٨ - الاتعالية

يستطيع القارئ المنتبه للطبعات موضح الفحص أن يرى فى سهولة أن البطل الحقيقى فيها ( انما هو الطابع نفسه ، ولهذا فهو دائم للتفخيم فى ذاته ، دائم الاعلان عن الجهد الكبير والمعناء والنصب الذى بذله فى هذه الطبعات - وهو يسميها بطبيعة الحال بتحقيقات وتعليقات ، ولا يبخل على نفسه باعلان للرضى والارتياح عما صنع ، وعن حسنه لهذا الأمر أو ذاك ( راجع كاشفة على ذلك كله : « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبى » ، ص ٩ ، ١١١ ، للأعمال الكاملة للامام محمد عبده ، الجزء الأول ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٩ ، ٢٢٨ ، ٢٣٩ ، ٢٦٦ ، « الأعمال الكاملة لقاسم أمين » ، ص ١٤ . والطابع يجهل فى هذا الموضع الأخير أن ما يزعم انه اول من قام به ، وهو ادراج كتاب « المصريين فى اطار تطور قاسم أمين الفكرى ، فعله من قبله احمد خاكى والدكتور ماهر حسن فهمى .

حد الاعتدال الصارخ على معانى التركيبات اللغوية يقول ص ١١٥ : والذين قرأوا عن الكواكبى ، دون أن يفسرأوا له ، قد تعلموا ، ولا يزالون يتعلمون ، ان شهرة الرجل وعبقريته وكفاته انما انجلت فى كتابه « طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد » ، بل ٠٠ الخ . فقد نستطيع ان نقول ان عبقريته وكفاته انجلت ، أى ظهرت وبانت فى هذا الكتاب أو فى غيره ، ولكن هل يستطيع كاتب يعرف معنى الكلمات أن يقول أن شهرته انجلت فى هذا الكتاب ؟ ام انها تربت عليه ؟ ان هذا المثال لا يبنى أن يؤخذ على انه حالة جزئية يمكن الاغضاء عنها . لأن موجة الحماسة التى تدفع بسفينة الكاتب تعميه عن الدقة وعن التحرى بل عن التفكير البسيط فى معانى التعبيرات .

وبينما يتحدث الكواكبى ( ص ١٤٠ - ١٤١ ) عن عرب الجزيرة منا ، ويقصد بالطبع عرب شبه الجزيرة العربية كما هو واضح كالشفس ، وكما سبق أن اشار قبل ذلك ( ص ١٣٩ ) حين يتحدث عن أهل جزيرة العرب ٠٠٠ وقد نشأ للذين فيهم وبلغتهم - نقول بينما المؤلف نفسه صاحب النص يقول هذا اذا بالطابع يقفز وقد احس دافعا جارفا الى اثبات تعليق من تعليقاته « العبقريّة الصلابة » ويقول بالنص : « الاشارة هنا لعرب المشرق ، أى العرب الضمانيين يومئذ » وان هذا لاكثر من سذاجة .

وتظهر سذاجة المطلق وانفعاليته وافتقاره الى الروح النقدية بل الى مجرد الاتساق مع الذات ، فى تعليق له على أحد نصوص ص ١٥٥ ، يقول فيه : « ليس حقاً أن الهنود والمصريين والتونسيين قد نالوا ، الأمن على انفسهم والأموال والحريّة فى الآراء والأعمال » ، لأن الكواكبى يعنى أنهم نالوا ذلك رغما عن أنفسهم بسبب احتلال الانجليز والفرنسيين . ونلاحظ ما يلى :

١ - لن الملق يصارح المؤلف كانه هو وحده القادر على « الفهم الأعلى لمقاصد المؤلف » .

٢ - وحتى لو كان هناك « ارغام » فى نيل الأمن والحريّة ، فهل ينفي هذا وقوع واقعة الأمن والحريّة ذاتها على ما كان المؤلف يريد أن يقول ؟

٣ - والم يكن الجدير بالتعليق هنا هو الاشارة الى علاقة الكواكبى الحسنة مع أصحاب السلطة ( الشرعية ) ( الخديو ) ، والسلطة الفعلية ( كرومر ) فى مصر فى وقتها ؟ أم أن هذا سيحشوه على الطابع الصورة للبراقة الصلابة التى يريد تقديمها عن مؤله ولو كان فيها غش الطرف عن وقائع وحقائق ؟

## ٩ - العلم الذات

وقد سبق أن أشرنا إلى حالات لهذه النقصية .  
ونقتصر هنا على أمر واحد ولكنه أساسي .  
ذلك أن الطابع يدخل على النص أشياء لا صلة  
لها به ، ولكن الطابع نفسه يريد أن يثبتها لغرض  
أو آخر . فحينما يقول الكواكبي : « دخل  
الفرنساويون الجزائر منذ سبعمائة عام » ، فإنه  
يحق للمعلق أن يضيف تعليقاً : « أي في سنة  
١٨٣٠ » ، والكواكبي يكتب هذا في سنة ١٩٠٠ ،  
ولكن ما دخل ذكر انتصار الثورة الجزائرية عام  
١٩٦٢ بعد استشهاد أكثر من مليون من الشهداء  
( ص ٤١٩ ) لقد اخترنا هنا مثلاً حسناً يعض  
النص على أقسام اهتمامات الذات عند الطابع ،  
ولكن الواقعة ذاتها هي المدانة : فلا ينبغي للناس  
أن يقيم اهتماماته الشخصية على النص . ونذكر  
مثلاً آخر ولكنه أشنع ( نفس الكتاب ، ص ١٠ ) .  
فالطابع يريد بأي شكل من الأشكال أن يسقط  
على آراء المؤلف شيئاً يهتم به هو شخصياً ، وهو  
القول بالاشتراكية . وسوف يتبين القارئ  
المتنبه لكتابات الكواكبي أن كلمة « الاشتراكية »  
لا تأتي على قلبه على الإطلاق إلا كصفة وبمعناها  
اللفظي المحدود ، وليس بالمعنى الذي أخذته في  
الفكر الاقتصادي الغربي . ولهذا ينهار كل البناء  
الكاذب الذي حاول الطابع تشييده حول اشتراكية  
الكواكبي المزعومة . ولكن رغبته في إثبات  
الاشتراكية للكواكبي تودعها رغبة في الاعلاء  
منها ورغبة في تسفيه الآراء الاشتراكية في  
الغرب في المرحلة السابقة على ماركس . فيقول  
الطابع : « والذين قروا عن الاشتراكية الخيالية  
قبل عصر ازدهار الاشتراكية العلمية وشهدوا  
اهتمام المفكرين الاشتراكيين العلميين لهذه  
الاشتراكية الخيالية ، أفكارها وروادها ، رغم  
هزائها وضعف أفكارها ، بل وسذاجتها في  
كثير من الأحيان ، سيذهبون لفيض آراء  
الكواكبي عن أن تصدر أي حديث عن الاشتراكية  
أو العروية أو غيرها من القضايا التي تقدمها  
اليوم إلى أمتنا . فهل يمكن أن نتق في فهم من  
يقول مثل هذا الكلام وفي أحكامه ؟

## ١٠ - عدم خفة النص إلا بتوافه

وهذه هي قمة النقص ، ولكنها نتيجة طبيعية  
للتناقض والأخطاء السابقة . فمن لا يعرف  
للقصود من نشر النصوص ولا واجبات الناشر  
ولا حدوده ، ومن يهتم بذاته وليس بالمؤلف  
وبالنص أولاً وأخيراً ، لن يستطيع أن يفهم النص

إلا بتوافه . وليس على القارئ إلا أن ينظر في  
تعليقات الطابع في شتى طبقاته ليجد أن كثرة  
منها هي محض إثبات لأرقام الآيات القرآنية  
( كل تعليقات تحرير المرأة ، لقاسم أمين لا تزيد  
على ستة وستين ، منها اثنتان وثلاثون لأرقام  
الآيات ) ، وكثرة أخرى ما يهم الطابع شخصياً  
ولا يفيد النص ، وبعضها تعريف بشخصيات  
استقى من أسهل المراجع ، أما ما يمين على فهم  
النص ومقاصد مؤلفه فأنك لن تجد له أثراً أو  
يكاد . فانظر مثلاً إلى نص من أهم نصوص  
الشيخ محمد عبده التاريخية ، وهو خطابه من  
بيروت إلى جمال الدين الأفغاني في عام ١٨٨٣  
( الأعمال الكاملة للإمام ، الجزء الأول ، ص  
٥٧٥ - ٥٧٨ ) ، تجد أن الطابع يعلق عليه  
في حواشي عشرة لا تزيد ، وأكثرها لا أهمية  
له ، وأطولها عن معسر الدولة البويهي ! وهو  
لا يذكر شيئاً عن النص الأصلي لذلك الخطاب  
الذي نشر كاملاً لأول مرة في طهران سنة ١٩٦٣  
ضمن مجموعة خطيرة من الوثائق الخاصة بجمال  
الدين الأفغاني . ويعلم من لهم معرفة حقيقية  
بفكر الشيخ محمد عبده وبالأفغاني على السواء  
أن التعليق على هذا الخطاب يمكن أن يستغرق  
أصناف أضفاف حجة ، لأنه لا يتناول وحسب  
نوع علاقة محمد عبده بالأفغاني ، بل كذلك  
بعض ظروف الحركة العربية ومآل بعض أتباع  
الأفغاني بعد نفيه . ولو كان الطابع باحثاً علمياً  
على الوجه المصحيح لكان قد وصلت إليه ( عام  
١٩٧٢ ) أخبار أربعة مؤلفات على الأقل نشرت  
ما بين ١٩٦٦ و ١٩٦٩ أهمها كتاب المستشرق في  
لندن أحدث رجة كبيرة في الأوساط العلمية واتهم  
فيه كلا من الأفغاني ومحمد عبده بالخروج على  
الدين ، ولأرى أنه يستمد أكبر اعتماد على هذا  
الخطاب الذي نشره رشيد رضا ناقصاً ونقله  
عنه الطابع بينما نشر كاملاً عن مخطوطه الأصلي  
في مجموعة الوثائق للشارع إليها . ولكن الطابع  
لا يعلم شيئاً عن وجود هذه الدراسات ولا عن  
مجموعة الوثائق وكيف أنها تحوي خطايا أخسر  
مهما كتبه تابع آخر للأفغاني هو إبراهيم اللقاني  
من بيروت أيضاً ويشير إليه محمد عبده في خطابه  
ذاك .

وليت الطابع اقتصر على النقاش عن خدمة النص  
في عمله ، ولكنه قد يدع لتثويبه بعض النصوص  
أيضاً ، تحت ستار « منهج التحقيق العلمي »  
( للزعم ) ، ولنضرب مثلاً أو مثليتين . فما هو  
( نفس المرجع ، ص ٢٤٥ - ٢٦٢ ) يريد نزع  
فصول من كتاب « تحرير المرأة » لقاسم أمين  
ويريد أن يجبر قاسم أمين ومحمد عبده ما على

● - كلمة الخيرة

نرجو أن يكون قد اتضح ما أوردناه من شواهد نصية ، وهي أمثلة قليلة وحسب ، أن تلك الأعمال الكاملة ، لا تستوفي شروط البحث العلمي ولا تحترم أبسط قواعد نشر النصوص ولا تؤدي الغاية الحققة من النشر وهي خدمة النص وإذا كنا ركزنا النظر على ما صدر في تلك المجموعة عن عبد الرحمن الكواكبي ومحمد عبده بوجه خاص ، ولو أردنا فحصها جميعا لاستغرق ذلك صفحات أطول ولأرهب القارئ من تكرار ذكر الأخطاء التي لا تقع فيها في العادة طالب متوسط القدرة نقول لذا كنا ركزنا النظر على بعض أجزاء تلك المجموعة ، فان ملاحظتنا تنطبق على كل ما صدر منها غير ذلك ( وفاعه الطهطاوى وجبال الدين الأفغاني وقاسم أمين ) ، لأن مصدر الخطأ واحد . ولهذا فأننا ندعو للباحثين إلى أن يرجعوا إلى الطبقات الأصلية السابقة لكتابات المؤلفين الخمسة الذين وقعت مؤلفاتهم تحت يد متعصبة غير قادرة وغير أمينة . كما ندعو القادرين الأمان من المهتمين بتراث الفكر المصري الحديث إلى أن يقدموا على نشر صفحاته ، لأنه لم ينشر بعد نشرا علميا حقيقيا إلا في حالات معدودة نادرة . كما أننا ندعو إلى إنشاء مركز لدراسات الفكر المصري الحديث ، ينظم جمع مخطوطاته ووثائقه ونشر تراثه وتقديم دراسات متكاملة وشاملة عنه ، ويشترك في نشاطه باحثون من مختلف التخصصات المتصلة بميدانه ، فذلك أول ما يحقق فعالية ذلك التراث الحديث .

نفى نسبتها إلى الأول والثاني ، ليخرج هو بطل التحقيق العلمي المزعم الذي يعيد « الحق » إلى نصابه . ومرة أخرى ، وبدون الدخول في صلب الموضوع ، لمناقشة أدلة الطابع وهي تصفية ، فأننا نقول أن « تحرير المرأة » نشر عام ١٨٩٩ في حياة محمد عبده ، ولا نعرف أنه احتج وقال أن هذه الفصول إلى أهول سنكتب محمد عبده وقاسم أمين مما تصدق الطابع ؟ ثم انظر إلى ما فعله كتاب « كلمات لقاسم بسك أمين » ( الأعمال الكاملة لقاسم أمين ، الجزء الأول من ١٣٥ - ١٨٦ ) ، فقد غير من ترتيب نشرته الأصلية التي قام بها صديق مقرب لقاسم أمين هو أحمد لطفي السيد ، منذ عام ١٩٠٨ . دون أن يذكر الطابع تبريرا واحدا ( راجع ص ١٢٨ ) لهذا التغيير في الترتيب . ولم يكتف الطابع بهذا بل أعطى عناوين فرعية من عنده للكلمات قاسم أمين ، وهو ما يساوي خنق أنفاس النص وللوصاية على مقاصد المؤلف وتشويهها وحرمان القارئ من حرية الفهم ( راجع مثلا ص ١٦٥ الكلمة التي عنوانها الطابع بكلمة يحبها كثيرا وهي العبقريّة ) ومرة أخرى نبيه إلى أن الناشر لا ينبغي أن يتدخل في النص بالتعديل أو التغيير أو التشويه ، وأنه إن فعل هذا جار على النص ولم يعد خادما مخلصا شفافا له .



● ● في الممد القادم

- شكرى عياد ، مؤلف من النبوية .

- لوسيان جولمان ، سوسيولوجيا الأدب .

- عز الدين اسماعيل ، مناهج النقد بين المعيارية والوصفية .

فصول



# عزیزی القاری :

إحرص على اقتناء العدد الجديد الذي يصدر من

## فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير :

د. عز الدين اسماعيل

## الجديد

أوسع المجالات الثقافية انتشاراً

رئيس التحرير :

د. رشاد رشدي

## القصة

مجلة الإبداع الأدبي  
والدراسات القصصية

رئيس التحرير :

شروت أباطة

## الثقافة

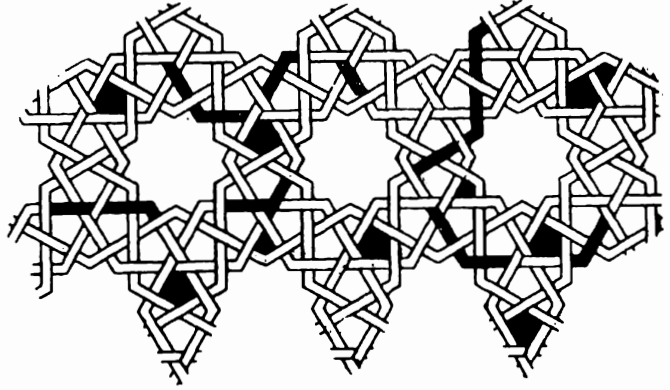
الأصالة والمعاصرة

رئيس التحرير :

د. عبد العزيز الدسوقي



# تُرَاثُ الْإِسْلَامِ

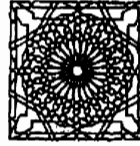


تصنيف: شاخت ، بوزورث  
عرض: محمد أبودومه

● ● يتكون كتاب تراث الاسلام من مجموعة أبحاث  
الفننا جماعة من المستشرقين تحت اشراف المستشرق الألماني  
جوزيف شاخت ، الأستاذ بجامعة كولنبا سابقا ، ثم تولى بعد  
وفاته اتمام تحرير الكتاب واخرجه الأستاذ كليفورد ادمولد  
بوزورث ، الأستاذ بجامعة مانشستر بالانجلترا ، مؤرخها  
تصديره له بعام ١٩٧٣ .

ظهرت ترجمة هذا المصنف الكبير ضمن سلسلة كتب  
عالم المعرفة ، التي يصدرها المجلس الوطني للنقل والفنون  
والآداب بالكويت في ثلاثة اعداد من عام (١٣٩٨هـ/١٩٧٨م)  
كل عند يحتوي قسم من الأبحاث . ترجم القسم الأول  
ز ولفم ٨ في السلسلة ، الدكتور محمد زهير السهموري ،  
وعلق عليه وحققه الدكتور شاكى مصطفى ، اما القسمان  
الثاني والثالث (رقم ١١ ، ١٢ في السلسلة) فقد قام بترجمتها  
الدكتور حسين مؤنس ، واحسان مصطفى العمدة ، وراجع  
الكتاب بأسلفه الثلاثة الدكتور فؤاد زكريا ، كما شارك في  
مراجعة بعض الفصول نخبة من الأساتذة المختصين مثل

الدكتور محمود علي مكي ، الاثني وراجع فصل الأدب ، والدكتور  
محمد عبد الهادي أبو ريد ، الذي راجع فصل الفلسفة وعلم  
الكلام والتصوف بالقسم الثاني ، وقام الأستاذ زكي المحسن ،  
أحد شيوخ الحارثين بأمور الموسيقى العربية في مصر ،  
بمراجعة ما أخلق على المترجمين في فصل الموسيقى بالقسم  
الثالث ، بالإضافة الى معاونة الأستاذ خوان بيرنت ، الأستاذ  
بجامعة برشلونة ، فيما يتعلق بالعلوم والرياضيات بالقسم  
الثالث أيضا .



« نحن لم نقدم على ترجمة الكتاب لانه اعجبنا .  
ولانه المؤلف الذي لا نحى عن قراءته .. ان الهدف  
من نقله الى العربية ، ومن وضعه بين ايدي القراء  
العرب والباحثين ، اما هو فقط مجرد معرفة  
ما يقال على الطرف الاخر من حدودنا ، الهدف  
هو معرفة الآخرين وحدود معرفتهم لنا ووجهات  
نظرتهم فينا ، وليس معرفة انفسنا والمزيد من  
التعمق في فهم الفصول التي تلتقي تكويننا » .

وعليه فهو تقديم لوجهة نظر غربية ، وكشف  
لها ولمحاولاتها انقاص قدر التأثير الاسلامي فكرا  
وعلميا دون جدوى ، لكن - الذي يشد انتباه قارئ  
الكتاب - بعيدا عن روح التعصب الاعبى - هو  
التفان على صفحاته بكتابتين . كتابته عن سمة  
اطلاعه بما يتبونه من مصادر ومعلومات دقيقة  
في التحليل والاستقصاء للحقائق ، كما هي ايضا  
دقيقة في محاولاتها الخفية جينا ، والظاهرة جينا  
آخر ، في التشكيك والمغالطة .. الشيء الذي  
جعل مترجمي الكتاب في قبضة تامة لآراء الواردة  
فيه فلم يتركوا فقرة تحتاج الى التحليل او التعليق  
او زيادة الايضاح الا اثبتوها ، فجاء الكتاب  
بنص المترجم وحواسي ترجمته مكمل للجهدين .

جهد اصحاب المتن الاصل الانجليزي وجهد من  
قام بالترجمة الدقيقة ، حيث اعتبه اصحابها - في  
توضيح افكار المتن - لا على المصادر التي رجع  
اليها المؤلفون الاصليون فحسب بل زادوا عليها  
لدحض افتراءهم وتصحيح ما وقعوا فيه من احكام  
خاطئة .

### ● ماذا تعني كلمة تراث وكلمة اسلام :

في الصفحات الاولى من الكتاب يوضح لنا  
المترجم على تصنيف الكتاب ان كلمة تراث تعني  
اسهام الاسلام في الحضارات النوع البشرية في كل  
اشكالها ثم في اتصال الاسلام وتأثيراته على  
ما يحيط به من العالم غير المسلم ، ويزيد  
المرجعون ايضا تلك الكلمة بقولهم :  
« انها لا يجب ان تفهم هنا بمعنى الارث الذي  
مات صاحبه ، ولكن بمعنى ما قدمت هذه الامة  
او تلك الى الانسانية من خير ، وما اخلت الى  
خسارة البشر من قيم ، وما اكدته لها من  
انجازات » .

اما كلمة اسلام فتستعمل باكثر من معنى ، فهي  
قد تأتي بمعنى الدين الاسلامي ، او بمعنى المسلمين  
او بمعنى التاريخ الاسلامي ، اما فيما يتعلق  
بموضوع كتابنا هذا فهي تعني عبور الاسلام  
وايامه ، وعلى وجه التحديد « القرون الوسطى »  
الاسلامية التي تصفها اليها معكم مظاهر تراث  
الاسلام .

### ● منهج الكتاب :

وكما يفهم من اسم الكتاب فانه يتناول  
عصورا مختلفة من تاريخ الاسلام ، ولكل حقبة  
تفكيرها وعقائرها وصراعاتها ، من حيث الزمان

ومن الضروري ان يتضح لدى القارئ ان هناك  
كتابا كثر يحمل العنوان نفسه ( تراث الاسلام ) ،  
كان قد اشرف على وضعه السير توماس ارنولد  
ونقل الى العربية في القاهرة منذ اكثر من اربعين  
سنة ، لكنه يختلف اختلافا كبيرا عن الكتاب الذي  
بين ايدينا الآن ، فمعظم الفصول غير الفصول ،  
والقليل فقط هو مماثل ، مثل الفصول المتعلقة  
بالسادة والادب والقانون وعلم الكلام Theology  
والعلوم الطبيعية والموسيقى . والجدير بالذكر هو  
ما اضيف لهذا الكتاب من دراسات اسلامية  
اكثر شمولية ، وابحاث تؤكد اهمية المراجعيات  
الجديدة لدراسة الاسلام وصوره .

استعمل الكتاب صلب عشرة فصول ، خمسة  
منها في القسم الاول ، وثلاثة في القسم الثاني ،  
وفصلين في القسم الثالث ، تتناول جميعا الحديث  
عن تراث الاسلام ، عدا فصلين : الفصل الاول  
الذي استقصى فيه كاتيه « مكسيم رودنسون » ،  
الصورة الغربية للاسلام والمسلمين خلال  
اربعة عشر قرنا ، وعلى الرغم من تعامله وقسوته  
فقد جاء متعظا ، يستوقف قارئه ما حشد فيه  
من مراجع وابحاث ذكرها الكاتب ، كما يستوقف  
القارئ ايضا تلك التعليقات والمعارض العلمية  
التي رد بها المترجمان على آراء الكاتب في هامش  
الترجمة ، معلنين سبب الهجوم من الكاتب على  
الاسلام في بعض الفقرات بان الكتاب برمته  
« غربي صرف في مجريه ومضمونه ومغزاه » ،  
عند مسلم هندي واحد هو « عزيز احمد » وبالتالي  
فلن يضير الاسلام الا تجد فيه انصافا له . ثم  
الفصل الثالث الذي يتحدث في رسم حدود  
عالم الاسلام واتجاهات توسعه او انكماشه في  
الشرق واسيا . وقد كتبه اربعة من الباحثين ،  
وتناولوا فيه مواضيع مهمة ، لكنها لا تدخل  
ضمن خطة الكتاب المتعلقة بتراث الاسلام ، فعلا  
عما تشمله من سبالة الفهم لحقيقة الاسلام والبعد  
عن روحه ولبه .

وقبل ان ابدأ في عرض اقسام هذا الكتاب  
اود ان ا طرح سؤالا ربما يرد على ذهن القارئ ،  
في أثناء قراءته هذه البسوط وهو « لماذا اخترت  
عرض هذا الكتاب مع ما تجعل بعض مصطلحه  
للاسلام من جلاء وتصريح ؟ .. والإجابة قد تكفي  
المترجم باعفاني منها في القسم الاول حينما قال :

الجديدة التي تزعمها الأتراك ، وتبدأ بصدمة مرحلة موضوعية لدراسة الشرق الاسلامي ... فالاستشراق . الى ان يأتي القرن التاسع عشر بنزعاته واتجاهاته النفعية الامبريالية حيناً ، والرومانسية حيناً ، والملمية للتخصصة حيناً آخر .

والفصل الثاني يتحدث عن الاسلام في عالم البحر المتوسط . وهدف هذا الفصل - الذي يدها مؤلفه « فرانسيسكو غابرييل » بمغالطة وبأحكام خاطئة حول منطقة ظهور الاسلام من حيث وصفها بالتخلف ، ثم يجعله الاسلام - ظاهرة معوية ، تتحول الى « دين كوني » ، لم يفت المترجم التعليق عليها وارجاع سببها الى روح التعصب المسيحي ) - دراسة اثر الحضارة الاسلامية وتراثها في العالم الغربي المطل على البحر المتوسط الذي قدر لبعض بلدانه ان تصبح اراضى اسلامية دائمة ، كما قدر لبعضها الآخر - وان لم يصبح ضمن البلاد الاسلامية - ان يتعرض بحكم الجوار الى التأثير بالحضارة الاسلامية . وهذه البلدان هي شبه جزيرة ايبيريا وصقلية وكريت وقسم كبير من اراضي البلقان واليونان ، وذلك بحكم اتصالها الوثيق بالاسلام . أما البلاد التي تأثرت ولم تكن تحت السيطرة فهي فرنسا وشبه جزيرة ايطاليا وأوروبا الوسطى *Mitteleuropa* وكن البلقان .

ويقسم المؤلف اتصالات الفتح الاسلامي لتلك البلدان الادريية وما نتج عنه الى حقيقتين ، اولاهما تتعلق بالاسلام في اصوله العربية العربية ، التي تخلفها عنصر بربري ، وهي تغطي للصور الوسطى . أما الثانية فهي تتعلق بأوروبا الشرقية والاسلام فيها هو اسلام الأتراك ، وزمنها واقع ضمن الصور الحديثة . وقد قدمت الحضارة العربية في الحقبة الاولى اخصب ثمار تراثها الثقافي الذي كان له بالغ الأثر في الغرب في المستقبل . ومهما قال المؤلف من أن الثقافة الاسلامية هي مجرد تمثيل للثقافات الشرقية السابقة لها ولناصر من الثقافة الهلينية ، فهذا لا يقلل من أصالتها وشخصيتها وقدرتها الهامسة الواسعة ، بل يلقي الاتهام في وجه من يبخس الحقيقة حقها . أما الحقبة الثانية فقد كان تراثها افقر واقل ، على الرغم من أنه دام عدة قرون .

أما الفصل الثالث ، الذي لا يدخل في حدود تراث الاسلام ، فيتناول بالحذو القصوى للاسلام في افريقيا وآسيا ، خصوصاً اتجاهات توسعه أو انكماشه في افريقيا وآسيا ، متناولاً من خلاله آسيا الوسطى والهند واندونيسيا .

وقد ذكرت أننا ان مسلماً واحداً فقط هو الذي شارك في هذا الكتاب ، وهو « عزيز أحمد » ، صاحب الجزء المتحدث عن الهند في هذا الفصل ، الذي يقول فيه : « ففي الهند وجد الاسلام نفسه وجهاً لوجه مع دين من أقدم الأديان ، وحضارة من أقدم الحضارات في العالم هي الهندوسية » .

والمكان . فالمجتمع البدوي قبل الاسلام يختلف عن المجتمع الاسلامي ذلك الاختلاف الذي تولدت عنه قيم معينة متباينة ، سببها الحقيقي هو عدم التوازن بين العادة والمعتقد في كل حقبة على حدة لذا فقد درس الكتاب الاسلام على أنه حضارة وليس بوصفه ديناً لحسب . فهو كما قدم لنا فصولاً حول الفلسفة والتصوف وعلم الكلام وحول الفقه الاسلامي ، قدم أيضاً فصولاً كثيرة تتناول مظاهر التاريخ السياسي والاقتصادي والثقافي الاسلامي ، والفن والعمارة والطب والعلوم الموسيقية الاسلامية .

أما الأمر الذي يجب التنويه به هو اقتصار الكتاب على الاسلام السني فقط ، كما انحصر على حقبة تشتمل المصور الوسطى من التاريخ الاسلامي ، الا ما ندر في بعض الفصول ، وعلى الخصوص الفصل الاول الذي يتحدث في موضوع « الصورة الغربية والدراسات الغربية الاسلامية » ، والذي لا ينطبق عليه - بحسب طبيعة الاشياء - التحديد الزمني الذي يقوم عليه الكتاب .

## ● القسم الثاني

**القسم الاول :** يشتمل هذا القسم كما سبق ان ذكرنا على خمسة فصول : صورة الاسلام عند الغرب مبتدئاً بالمصور للوسطى وما انتشر خلالها من اساطير مشوهة ومهينة للغرب والمسلمين على أنهم شعب بدوي عرف بالسلب والنهب ، علاوة على أنه غير مسيحي ، ثم ما تلا ذلك في القرن الحادي عشر بعد انقضاء الحروب المحلية في أوروبا وتكوين الوحدة الايديولوجية في العالم المسيحي لمواجهة العدو المشترك وهو العالم الاسلامي الذي اتسمت رقعته وازدادت قوته . وبالرغم من هذا التقدم والتطور الذي أحرزه المسلمون فانهم ظلوا في نظر المتزمتين امثال آدم سيد المعروف بالبيبل ( وهو راحب انجليزي موسوعي المرفوت ١٧٣٥م ) والذي ساهم « البدو الشرقيون *Los Saracins* » وهم البواب الموجه الذي حرب مملكة بلاد الغال .

ثم يأتي دور الحروب الصليبية وما حدث فيها من انصار للمسيحيين عسكرياً وخلفياً . ففي الاوقات التي كان يتوقف القتال فيها في حصار عكا ( ١١٨٩ - ١١٩١ ) كانت القوى المتحاربة ملتزمة بقيم الحرب وفروسية الفرسان ، بل ظهرت في تلك الحقبة وبمدا حكايات خيالية حول صلاح الدين ومجده ، ووصل الأمر الى حد انه في القرن الرابع عشر ظهرت قصيدة طويلة اصطلح على تسميتها : « صلاح الدين » .

وعلى هذا فقد طرأ تغير تدريجي على الصورة « البوحسية للعدو الشيطاني » ليبرز بدلاً منها مفهوم أدق ومغاير لدى بعض الأوساط . الى أن يجيء القرن الخامس عشر ليكون بداية التعايش السلمي والتغارب بين أوروبا والقيادة الاسلامية

في حديثه عن العمارة الإسلامية وانتقالها عبر العصور (عصور الاتصال والفتح) إلى الدول التي دخلت تحت السيطرة الإسلامية، في القرنين والمساجد، والقصور التي تعد من العمارة الدينية ومن المعروف عن المسلمين، الأوائل المعروف من الدنيا ومتاعها، ومن ثم لم يكن هناك طراز عربي مبكر يمكن اتباعه أو القياس عليه، أما في عصور الإسلام المتأخرة فالأمر يختلف، وعلى ذلك فإن العمارة الدينية قد قدمت إلى هذا الفن تراثا مختلفا وباقيا ومؤثرا، بخلاف العمارة الدنيوية في صدر الإسلام الأول، ثم يذكر المؤلف تصور الإسلام المشهورة كما في بغداد ويصفها، وقصر الحمراء وما فيه من زخارف، ومن فن العمارة تنتقل مع الكتاب إلى الفنون الزخرفية فنون التصوير ونشأتها وتطورها في شتى البلاد الإسلامية - تركيا ومصر والإندلس وإيران... الخ - شاملة لصناعة الفخار والمعادن والمساجد والزجاج النقي، والكتابة على النحاس، وما لا شك فيه أن هذه الفنون من تصوير وزخرفة كان لها أثر كبير على الفنون الأوروبية، وسبب ذلك هو إعجاب الشعوب في الغرب بفنون البلاد الإسلامية، ومحاولتهم نقل هذا التراث الحضاري الثري، ولم يقتصر التأثير على البلاد المتوحشة فقط، إذ أن الالتقاء الإسلامي الأوروبي لم يقتصر على الفتح والاستيطان، فهناك أيضا التجارة، كما أن هناك التمازج، السلمي الموضوعي، سيما في زمن الخلافة العثمانية.

وفي الفصل المتعلق بالأدب يتحدث المؤلف فيتناول بالحديث والدراسة - أول ما يتناول - انتشار صناعة الورق بوصفه مادة للكتابة، كانت متوافرة منذ القرن الثاني الهجري، وما أدى ذلك إلى نمو النتاج الأدبي في العالم الإسلامي بشكل كبير، ثم يبدأ في ماهية الأدب من وجهة نظر ابن النديم، منتقلا إلى دراسة اللغة، ثم الموضوعات الأدبية شعرا ونثرا، وأهم الكتاب العرب في الأدب والتاريخ مثل الجاحظ (١٥٩ - ٢٥٥ هـ / ٧٧٦ - ٨٦٩ م)، وابن خلدون (٧٣٢ - ٨٠٨ هـ / ١٣٣٢ - ١٤٠٦ م)، وحين يناقش المسرح وأدبه يقول: «بأنه لم يمارس في عالم الإسلام في العصور الوسطى، وعوضا عنه ظهر... ما يمكن أن يعد، بمعنى ما، بدلا عنه، وهو أدب المقامات، وبعد هذا الصرض يبدأ في الحديث عن الأثر والتأثير بأسلوب دقيق شائق، ثم خلال الملاحق الثقافية بين الشرق والغرب».

أما الفصل الثامن، الخاص بالفلسفة وعلم الكلام والتصوف، فهو وإن كان مؤلوه قد بذلوا في إخراجها جهدا كبيرا، وضحت فيه ثقافتهم، جا، قاصرا - ولعل مرجع ذلك إلى عدم قدرتهم - دينيا - على استيعاب النصوص الإسلامية (القرآن - السنة) استيعاب المؤمن المترك لظاهر الكلمات وباطنها.

يبدأ البحث بتعريف طريف حول تكوين الديانة من وحي Revelation ومن تفسير لذلك الوحي

وهناك أقام الإسلام لنفسه الامبراطوريات العظيمة في شبه القارة، وحفظ التراث الإسلامي الحنيف، كما فعل في مصر وشمال إفريقيا حين اجتاحت الغزوات الأقاليم الداخلية للإسلام...،

ويختتم القسم الأول بفصلين عن السياسة والحرب تأليف المستشرق «برنارد لويس»، «التطورات الاقتصادية» تأليف M.A. Cook في الفصل المتعلق بالسياسة يتحدث، بفهم خاطئ، للدين الإسلامي، خالطا بينه وبين المفهوم المسيحي للعقيدة والحكم، ثم يقارن بين الأجيال الأولى للمسلمين وفترة الاضطهاد الذي عاونه في شبيول نشر العقيدة، وبين الاضطهاد الذي لاقاه المسيحيون الأوائل، والذي استمر أكثر من قرنين من الزمان، حتى جاء الامبراطور قسطنطين سنة ٣١٢ م وشرع بقول الدين المسيحي ضمن أديان الدولة الرومانية، وليس ثمة تلاق أو وجه للمقارنة بين الرسول صلى الله عليه وسلم وبين قسطنطين، ثم يستمر في شرح نظام الخلافة والقصور وعصر الامبراطوريات الإسلامية، ومناقشة المذهب الشيعي ومذهب أهل السنة ووجهات نظرهم حول الخليفة، دون أن يتس دور الحوارج، ويطوف في أرجاء العالم الإسلامي من الجزيرة إلى شمال إفريقيا لبلاد الإندلس، ويختتم حديثه بالفاء الخلافة العثمانية وقيام الجمهورية التركية سنة ١٩٢٤ حيث لم تبق أوروبا إلا بعض التأثيرات الاقتصادية والثقافية الإسلامية، وحيث اخلفت التأثيرات السياسية والمسيحية كلفة، أما الفصل المتعلق بالتطورات الاقتصادية فهو مقصور على وصف التراث الإسلامي الزراعي ووصف للتجارة بين البلاد الإسلامية في البحر المتوسط والعالم المسيحي اللاتيني في العصور الوسطى، دون التنويه بالدور الإسلامي في الصناعة.

### القسم الثاني

ويقع القسم الثاني في ثلاثة فصول، تبدأ بالفصل السادس، وهو عن الفن والمصاولة، ويضم ثلاثة أبحاث: أولها عن العمارة، والثاني عن الفنون الزخرفية والتصوير، وشخصيتها ومجالاتها، والثالث عن آثي فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوروبية، أما الفصل السابع فهو عن الأدب، ثم يأتي الفصل الثامن وهو الخاص بالفلسفة وعلم الكلام والتصوف.

يناقش المؤلف أوليج جرابار الطرز المعمارية ونشأتها، وتأثيرها وتأثيرها، ويقرر أن هسدا التأثير حتى عصر النهضة كان بيطيا، حيث أن فن العمارة فن مرتبط بالبيئة، وقبل أن يخترع الناس التصوير، وتوافر سبل المواصلات، كان تأثير الفن الحضاري لا يبلغ إلا بقدر ضئيل.

أما من ناحية تأثير الفن الحضاري القديم في الفن الذي يليه فهو يتجلى في صور مختلفة، ويستمر



الفصل لا يضيف الكثير الى معلومات دارسي التصوف والفلسفة الإسلامية ، فانه بين لنا مرحلة مهمة في تطور الفكر الاسلامي ، وشرح باختصار جمل الفلاسفة وعظه متصوفة الاسلام لعل الاوليان وروحه .

### القسم الثالث :

وقد اقتصرت هذه القسم على فصلين هما التاسع والعاشر . ويختص الفصل التاسع بالقانون والدولة ، ويهتم على بحث شائقي احدهما عن الشريعة الإسلامية ، والآخر عن الفكر الاسلامي عند المسلمين .

اما الفصل العاشر فهو خاص بالعلوم ، ويشتمل على ثلاثة ابحاث في العلوم الطبيعية والطبية ، والرياضيات والفلك والبصريات ، وآخرها الموسيقى .

فن اعم ما اورته الإسلام للعالم المتحضر قانونه الديني الذي يسمى « بالشريعة » ، والشريعة الإسلامية تختلف اختلافا واضحا عن جميع أشكال القانون ، فهي جملة الاوامر والنواهي المحبذة لتصرف المسلمين . . . .

وبعد المؤلف بمقارنات بين الشريعة الإسلامية وما يمكن ان يعد قانونا دينيا مثله ، كما هو الحال في الشريعة اليهودية ، والقانون الكنسي ، مبينا الاختلاف الواضح بينهما .

« فهي تشتمل على عناصر من شرائع العرب - في الجاهلية - وعناصر عدة مأخوذة من شعوب البلاد التي فتحها المسلمون » .

ويستمر في الحديث عن التطور التاريخي للشريعة الإسلامية على مر العصور ، ابتداء من المهد الأول لها ، زمانا ومكانا ، ومرورا بالصر الأموي والعباسي حتى العصر الحديث . لكن هذه الأزمان لم تؤثر على لب الشريعة ، لما لها من خاصية رئيسية ضمنت بقاها على ما هي عليه .

اما البحث الذي كتبه « ك . س . لاميتون » عن الفكر السياسي عند المسلمين فهو يبدأ بمحاولة خاطئة ، حيث قال ان العلم السياسي فرع من علوم الدين . وهذا لم يقل به أحد قط .

.. ثم يتحدث عن الصيغ التي تهتم بالبحث في مركز الحاكم بعد ان دخلت في الاجرامطورية الإسلامية شعوب واجناس كثيرة متنوعة الثقافات والافكار . وهذه الصيغ محصورة في ثلاث ، موطلة كلها للحفاظ على الاسلام من خلال الدولة التي تحكمه . وأول الصيغ هي صيغة الفقهاء ، وركزتها المثل الديني الأعلى في القرآن والسنة ، والصيغة الثانية وضعتها اصحاب الادارة ورجالها ، وهي تؤكد الحق الالهي للملك في الحكم . واما الثالثة فقد وضعتها الفلاسفة ، وهي تدوين بالبحر الفلسفة اليونانية ، وتوحد بين الامم والملك والفيلسوف .

والنوحى ثابت ، أما التفسير فهو ما يثيره الوحي به من رد فصل في العقل الانساني . وعليه فالفلسفة وعلم الكلام والتصوف كلها نعمة تفسير لاحق وهامشي في بعض الاحيان للوحي القرآني والوامر الشريعة .

.. ثم يدخل بعد ذلك في لب موضوعاته الثلاثة : الفلسفة الإسلامية التي تنزع الى ان تكون حكمة على حد آراء اقطابها : الفارابي وابن سينا وابن رشد . . . كما انها جسر من تيار الفكر الاغريقي . ويحلل الكاتب هذا الجني ويوضحه ، ولكن في ايجاز دفع بالترجيح الى اضافة حواشي وسروح كثيرة . ثم ينتقل من الفلسفة الى علم الكلام : ويقسمه الى عدة مراحل . وهو يتابع علم الكلام عند المسلمين من خلال كتب تختص بالحديث عن العميدة ، مثل كتاب الفقه الاكبر للامام أبي حنيفة ، وشرح للفقه الاكبر لابن ميمون محمد الماتريدي ، وكتاب الوهبية الذي ينسب الى الإمام أبي حنيفة ، بالاضحية الى الكتب التي دارت موضوعاتها حول الزندقة وللدرد على اصحابها . ولم ينس ان يتحدث عن دور المعتزلة ومكانتهم الأساسية في ميلاد الفكر الاسلامي . وينهى كلامه بهرج الحلاف بين محتويات كتب علم الكلام لدى المسلمين بمحتويات كتب اللاهوت المسيحية . وجن تكلم المؤلف عن التصوف أو مذهب الصوفية « *sufism* » . دخل في قلب الفكر الاسلامي بل في « أروع نواحي الفكر الاسلامي والحضارة الإسلامية » على حد قوله ، واخذ يتحدث عن اصول التصوف وجذوره وروحه ، طارحا الفروض التي تدعي الى ان اصوله غير اسلامية ، زائجا في اثناء ذلك الى المصادر الأمهات ، وإلى المؤلفات الكثيرة لأساتذة مسلمين مختصين ، مفردا دراسة خاصة للامام الغزالي حجة الاسلام ( ت ٥٠٠ هـ - ١١١١ م ) وهو للرجل الذي أسهم بأكبر نصيب في جعل التصوف مقبولا لدى اصحاب السلطة في الاسلام . وقد نشأ عن تنوع الفكر الذي جاء به الغزالي ان صار له تأثير في اتجاهين متباينين : أحدهما عقلي ، أدى الى التصوف ، والآخر ذو نزعة شعبية تتمثل في الطرق الصوفية ، ويضم « جورج شحاته فتواتي » صاحب هذا الفصل بالنظر الى الجزء الذي انتقل الى الخصائص الغربية من تراث المسلمين في الفلسفة وعلم الكلام والتصوف ، متطلعا من القرون السبعة التي عاشها العرب في الاندلس ، ومكانة قرطبة بمرکزها الفكري القوي ، وما كان للفلسفة وعلم الكلام فيها من دور تقافي جذب اليها افضل العقول من نصارى البلاد ، وما ترتب على ذلك من الاسهام الجلي العربي ، عندما انقضت حركات الترجمة منذ القرن الثالث الهجري ( التاسع الميلادي ) للكتب العربية ، فراينا « كتاب الشفاء » لابن سينا ومقاصد الفلاسفة « للغزالي وغيره » . غير أن التأثير الكبير الذي كان لابن سينا قد فاق كل تأثير على النكس من ابن رشد ، الذي لم يلق في الغرب هذا النحو من التوفيق ، وعمل الرغم من ان هذا

# عرض الدوريات الأجنبية

## ١- عرض الدوريات الإنجليزية

ets ortant by  
ore'stan kist'o,tha  
np P t ver yimp

### الدكتور داستن كاؤل

• د. داستن كاؤل • استاذ الأدب العربي المساعد بجامعة وسكنسن  
- ماديسون - الولايات المتحدة الأمريكية

## بنيات القصّ

ويعمل كل الباحثين للمستشرقين . في الصد . الى اناسة نظرية  
دقيقة . الى استيعاب القصة . تقوم على الملاحظة والاختيار .

ان باحث علم النفس النحوي يدرسون قضية استيعاب الجملة للجملة  
والكيفية التي يتعامل بها مدققي الرسالة اللغوية والعلامات المتعددة . ليقيم  
بتحديد صاهايا . وتنظيها حسب هيكل ذهني . ناتج من معرفته بتراكيب  
النحو وعلمه بطبيعة الأشياء . ان معرفة أي كلمة . في أي لغة . تفرض  
سرفة الملائمة الانعياجية الثالثة بين طرفي الكلمة . أي بين تركيبها النحوي  
المدل وبين معناها - المدلول . ويرى النحويون ان الناطق يخلق من اللغات  
لايد ان يفسلوا مجموعة من قواعد البناء النحوي لمكسهم من معالجة  
الكلمات المفردة وتحديد ادوار خاصة بها في بنية الكلام . ولقد ترتب على  
التقدم الذي شهدته علوم اللغة . في هذا المجال . ان يبدأ بعض الباحثين .  
في علم النفس النحوي . يطبقون نفس المنهج على وحدات اكبر . تتجاوز  
الجملة الى النصوص . وظهرت في السنوات العشر الأخيرة مجموعة من  
الأبحاث . بدأت بدراسة أسس الحكايات تركيبا وبغض . وأدعى بذلك  
« سواديت » الأطفال والحكايات الشعبية البسيطة . وشارت بعض هذه  
الأبحاث ابتداء مجموعة من القواعد ( أجرومية ) يمكن تطبيقها على عناصر  
القصة . بطريقة لا تتباعد كثيرا بين هذه القواعد والقواعد الواردية النحوية  
للتحريك عند تولد مسكن .

ان الكلمة هي العناصر الأيسر في القواعد التقليدية النحوية .  
ويقالها في تأسيس قواعد لبناء القصة تحديد كيفية التصور الأساسي .  
ولذلك عاد الباحثون الى الدراسة الناعقة الأصمية التي قام بها الناحك الشكلي  
الروسي بروب . عن « مودولوجيا الحكاية الشعبية » عام ١٩٢٨ . ان  
هذه الدراسة . وكتبت نسيبا شخصيا حتى ترجمت الى الفرنسية في  
السنينيات . تقوم بصنيف العناصر المكونة للحكايات الشعبية الرسمية .  
ولقد سمي بعض الباحثين أميرا الى تسميم العناصر التي استخلصها بروب .  
ولكن بعد تصنيفها من كل الملاحظات الخاصة بثقافة معينة . لكي تقدم عناصر  
مجردة . قابلة للتطبيق على كل أشكال القصص . وكانت أول خطوة . لذلك

• ما الذي يشغل قارئ. المجلات الأدبية الآن ؟ انها  
البنيوية بكل الانجازات التي حققتها في مجال الدرس الأدبي .  
لقد تجاوزت بداياتها . وأخذت تحتكم مجالات كثيرة . وتلحظ الى  
اتجاهات متعددة . وتطرح مشكلات أكثر تعقيدا . ومن الصعب  
ان نعرفي لكل ما كتب من أبحاث . ان التحليلي . في هذا  
المجال . عملية بالغة الصعوبة . ومن الأفضل الاختيار . والافتقار  
الحدود الى أقصى درجة . ولذلك لن نحاول ان نقدم . في هذا  
العرض . سوى بحثين اثنين . كمثال لهذا الذي يعود الآن .  
وكلا البحثين صدر بالانجليزية . في مجلتي مختلفتين . ويعالج  
كل منهما موضوعا واحدا هو موضوع السرد القصص . ولكن من  
زاويتين متباينتين . وان ربطت بينهما البنيوية .

وتتمثل القضية الأولى التي يتبرها هذا العرض ببسالة بنية الحكاية .  
من حيث علاقة هذه البنية بالصيغة التي يستوعب بها المنتج . او القارئ .  
معنى الحكاية . ولقد خصصت مجلة « بوطيكا » Poetics الهولندية  
عمدا خاصا . أشرف عليه تيرين فان دايك . بعنوان « استيعاب القصة » .  
ويشمل ستة عشر بحثا . شارك في كتابتها مجموعة من الباحثين . تنوع  
تخصصهم الفروع التالية :

- نظرية الأدب

- علم النفس المعرفي

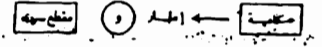
- علم اللاهوت . الفلسفي . وهو فرع من المعرفة يسمى الى تكوين عقل  
التكثرتي قادر على فهم اللغة .

× ارد ان أشكر السيد د. جابر منصور على ما قدمه من عون في  
ترجمة المصطلح ومراجعة الصياغة العربية لهذا العرض .

مرتبطة بتحديد كيفية العناصر المورفولوجية (= الصرفية) . أما الخطوة الثانية فتشتمل في تأسيس علاقات نحوية تربط العناصر الصرفية بعضها بالبعض الآخر ، وذلك هو ما قدمه واحد من أبحاث المدد الأخير من مجلة « بريليكا » ، وهو بحث اشترك في تأليفه باحثان هما نانس جونسون وجين مادلر بنبوان « حكاية بنيتين : أشكال عييلة وأشكال سطحية » ، ويدل العنوان على منهج الباحثين فهو يشير إلى مفهوم البنية السمية والبنية السطحية عند تسموسكي ، ومن الغريب أن لاحظ الإيلاء الذي يحمله عنوان البحث إلى رواية لتشارلز ديكنز للشهيرة « حكاية مدينتين » ، وهو إيلاء حال لانه يرتبط بحكاية أخرى من مستويين لبنية الحكاية ، أو - بلفظ أدق - من حكاية البينيتين اللتين تطوى عليهما الحكاية القصصية . ولن نتكئ ، في هذه المقالة ، من للخص كل نتائج هذا البحث ، ولذلك سنقتصر على عرض منهجه ، بأقصى ما نستطيع من الوضوح رغم الصعوبة البالغة لذلك .

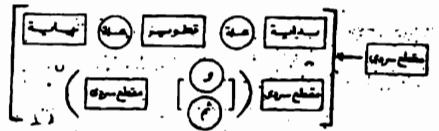
لقد نظرت الباحثان بحثا مسبقا عام ١٩٧٧ القرحتا فيه ثمانية مصطلحات تستوعب ، أعضاء ، العناصر والصرفية الأساسية (المورفولوجية) لي تكوين الحكايات القصصية ، وتوجد هذه المصطلحات في المدد الأخير من الجدل رقم (١) . ويحيط بكل مصطلح منها ، ويمثل عنصرا من العناصر ، مستطيل يبرزها من بقية العناصر ذات المستوى الأدنى من الحكاية ، ليكلف المستطيل من القدرة التوليدية للعنصر ، وتجه إلى اليسار من كل عنصر من هذه العناصر سهما يدل على عملية إعادة الكتابة التي هي في هذه الحالة صلية توليدية .

إن الجدول (١) على هذا النحو مجموعة من قواعد اصادة الكتابة (= اجرومية) ، ومن الممكن أن لاحظ أن هذه القواعد هي بمثابة تعريقات للعناصر ، كما أنها تشبه قواعد تسموسكي لإعادة كتابة عناصر الجمل ، والعنصر الأكبر في هذا الجدول هو الحكاية ويمكن إعادة كتابته على النحو التالي :

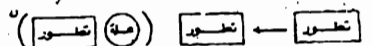


ولما كان « الاطار » عنصرا أقل مستوى من العناصر الأساسية ، لا يجوز إعادة كتابته ، لم نرسم حوله مستطيلا . أما حرف الواو فإنه يدل على العلاقة النحوية بين الجزئين . ومن الممكن أن لاحظ أن العلاقات التفرعية المرجوعة في جدول العلاقات التوليدية ، أما علاقات صلف (و أو لم) وأما علاقات تبليط (علة) .

ويمكن إعادة كتابة القطع السردى بوحدة من الطريقتين التاليتين :



إن المؤلفين ( ) يعلان على ضرورة الاختيار عند وجود احتمالين أو أكثر أما الطريقة الثانية لكتابة هذا العنصر فهي تولد سلسلة مقاطع سردية أصغر حجما ، تكون علاقتها الترابطية علاقات الزمان (الزوا داخل الدائرة) أو علاقات التصاق (لم داخل الدائرة) . ويمثل حرف النون المكتوب على أعلى يسار القوس الأيسر ( المدد المتكرر بين النوسين ، فالذا كانت ن . = ، مثلا ، فإن سلسلة المقاطع تصبح خسة ، أي ( مقطع + ٤ مقاطع ) . ونجد مثل هذا التكرار في الطريقة الثالثة لإعادة كتابة النظم الحديث على هذا النحو :



ومن الممكن أن لاحظ أن كل تطور ، في هذه الحالة ، يؤدي إلى التطور الذي يليه ، على عكس علاقة الزمان والتصاق ، والتي على ذلك سلسلة من المحاولات المتكررة ، تسعى إلى الوصول إلى هدف معين ، ليقبل أجليها ، حتى تأتي المحاولة الأخيرة بالنجاح أو الاستسلام للفشل .

أما البداية في الحكاية فيمكن إعادة كتابتها على أنها « أول حدث » أوطع سردى . وهنا لاحظ نوعا من التضمن embedding . إذ يشترك هذا العنصر مع كل من النتيجة و النهاية في الندرة على ضمن المقاطع السردية .

ومن الممكن أن نلاحظ ، الآن ، جزئا من حكاية قصصية خلقها الباحثان لنوضح كيفية تطبيق القواعد التوليدية . لقد قسمت الباحثان الحكاية المختارلن تسعة عشر قصسا ، لن نعرض منها الا لثمانية القسم قصص ( ١٠ - ١٧ ) .

وأبطال هذه الحكاية اثنان : ديك وديجا . وكان كلاهما يتناول الطعام يوما ، ففص الديك يحبه انحدرت في حلقه . وحاولت زوجته الدجاجة مساعدته ، فخبضت طيرد . أولا ، لم تخربه ، ولكن جهيات . عندها خطر على بال الدجاجة أن تحضر لزوجها الديك شربة ماء . أما محاولاتها في الحصول على الماء ، فأنها تشكل موضوع الجزء ، الذي نأمله الآن ، وتقربت أحداثه إلى هذا النحو :

- ١٠ - جرت الدجاجة إلى النهر وعلقت منه شربة ماء .
- ١١ - قال النهر : أعطيك الله لو جئت إلى بورقة من شجرة الليمون .
- ١٢ - أخرجت الدجاجة إلى شجرة الليمون وسألته ورقة من المصالحه .
- ١٣ - فالتفت شجرة الليمون : أعطيك الورقة لو جئت إلى بغيرك من العالمة .
- ١٤ - فخرجت الدجاجة إلى العالمة وعلقت منها خيطا .
- ١٥ - أعطت العالمة الخيط للدجاجة .
- ١٦ - أعطت الدجاجة الخيط لشجرة الليمون التي أعطتها ، بفوردها .
- ١٧ - أعطت الدجاجة الورقة إلى النهر لاصطافها شربة ماء .

تأمل ، الآن ، الجدول رقم (٢) الذي يمثل ترجمة رسم كائير البحث للبنية السمية لهذا الجزء من الحكاية . إن هذا الرسم « تولد » بتطبيق القواعد التوليدية المذكورة في الجدول رقم (١) تبعا لأحداث الحكاية . أما الأرقام الواردة في الجدول رقم (٢) الموصلة بخط منقطع فهي تشير إلى أقسام الحكاية التي ذكرناها . وبين هذا الجدول البينيتين اللتين يتناولهما البحث الذي نعرضه . وأعلى البنية السطحية والبنية السمية ، حسب نظرية تسموسكي ، أن القطع للمقطع يمثل البنية السمية ، فتمثل كل العناصر الواردة في الجدول . وواضح أن البنية السمية توفر لكل عنصر من عناصر البنية السطحية سبيلا يحدد علاقته بغيره من عناصر هذه البنية .

وترى الباحثان أن هذا الجزء الذي تولفنا عنه من الحكاية يشكل القطع الثالث والرابع منها ، والصلة بينها صلة التضمن ، التي تصل الرابع متضمنا في الثالث ، كما تصل الثالث متضمنا في الثاني المتضمن . يبدو لي أن القطع الأول الذي هو أكبر مقاطع الحكاية حجما ، وتقول الباحثان توضيحا لهذه العملية : « إن آخر حدث لكل مقطع سردى متضمن عنه نتيجة تد نتيجة مژجلة أو مرجاة للمحاولة في القطع السردى السابق عليه مباشرة والذي تولف سردوه . ولذلك نرى أن القسم السادس عشر -

وتلف التشرفات الثلاث الأولى . من هذه الخمس ، داخل النص ، بخلاف التشرفات الأولى والأشارة اللتين تضاف خارج النص ، فترتبط التأويلية بالقدرة المنطقية للتأويل ، وترتبط التأويلية بسلوانه الثقافية أو تراثية . أن النص الكلاسيكي ، فيما يرى بارت ، هو النص الذي يمتنع دغية القارئ ، في أن تعمل كل التشرفات في بطنه .

لكن للفرادة النظرية في عمل بارت أنه قدم تحليل لنص كلاسيكي يفترض سطوة للتمدد في صانعه ، ومع ذلك فقد أثبت بارت أن تمدد الحاني أمر لا نهائي في النص الأدبي ، وإن ما أسماه « التمدد الفاعل » حيث لا تنتهي احتمالات التفسير . ولا يتوقف الالتباس والغوض أمر يلازم كل نص أدبي ومع ذلك كله فإن الفروض النسبية لنص بلزاق يفرح السؤال عن إمكانات التحليل إزاء خصوصي كتاب أكثر غموضاً مثل كافكا . ومن المؤكد أن هذا السؤال كان مطروحة على الدكتوروة « ردت جروس » في بحثها .

لقد واجهت نصاً بالغ القصر ، يصل حجمه إلى صفحة واحدة لحسب ، وهو الصورة لكافكا بعنوان « التباس عملي » . ولقد أشارت الباحثة تطبيق منهج بارت لتكتشف قدرته على تحليل نص بالغ الصغر ، يبدو فقيراً من حيث الظاهر ، يهيكله الفاعل ، الذي لا يتكامل تجسده وإفهام إلا في عقل القارئ ، بطرائق عدة تحول فكر النص إلى إرث ، لافت ، ويشير كافكا إلى بطل أقصوصه بالعربتين « أ » و « ب » . ويتجنب ذكر صفاتها ، ولا يستخدم سوى أعمال عادية جداً وفي هذا الصدد قال بارت : « كلما ازداد النص تمعددا صغر ما كتب منه قبل قرائته له » .

إن للتشرفات الداخلية الثلاث ( الحدث السببية ، الرمزية ) دوراً في نص كافكا . ولكنها تظل ميكلا عارية أشبه بالنص نفسه . ولذلك يتوقع القارئ من التشرفات الباقيتين - التأويلية والأشارة - أن تكملا أدوات فهم ، كما أن استخدام حروف الأبدية - « أ » و « ب » - لبطل الأقصصة يومياً إلى الجبر ، فيضرب القارئ لمحاولة حل مسألة من المسائل . وتقع هذه السلبية في مجال التشرية التأويلية التي تنطوي على طرح لغز ومحاولة حله . ولكن هذا النص ، رغم أنه يقدم لغزاً ، لا يطرح حلاً لمصمغ الفروض الظهور للقارئ ، في الحاشية . ومضى ذلك أن تمة أسجية دون حل تطرح علينا ، لكن حل الأسجية ، وبالتالي مفتاح النص ، لا يتوافر في لغزنا المنطقية . إن مفتاح النص يمكن في مجال آخر ، هو مجال التشرية الإشارية ، تلك التشرية التي تمتد إلى كل ما كتب وويل قبل النص ذاته ، أي إلى تلك الفترة الحامة أو الممتدة التسمية التي ترجعها الحكم والأشكال .

وتذهب الدكتوروة جروس إلى أن للتشرية الإشارية ، في النص ، صوتين . يسيرون جنباً إلى جنب ، صوتاً يمكن الخبرة للمشاركة لجامعة لغوية ، وصوتاً يشغل كل ما قد قرأه القارئ ، الفرد . أما الصوت الأول فهو صوت عام يرتبط بالجامعة وخبراتها وأما الصوت الثاني فهو صوت فردي يرتبط بفرداً كل فرد على حدة . وتداول الباحثة ، أثناء تحليلها للأقصصة كافكا ، التي تقسم شطرنها الإشارية إلى قسمين ، أن تميز بين الصوتين ، لطرح كل الحكم والأشكال التي تستجيب إلى النص في ضوء ، يشغل الصوت العام الذي يصل بحيرة الجامعة اللغوية . وتقع ، في مقابلته ، صوتاً آخر يضم لصوتاً من أدبه ، وللأسف وتقاد ، يشغل الصوت الفردي . فلتعلم ، لتكتشف من قابل الصوتين اللذين تقوم عليهما الأقصصة .

وحصل الكاتبة ، من خلال تحليلها ، للأقصصة بصوتها ، إلى نتيجة مؤداه أن اللغة تلبس بكيانها الماشي دور شخصية أساسية في الأقصصة . وذلك من خلال :

- ( ١ ) لغة الاتيابه إلى الإبداعية ، من ترتيب تسمية الإلهيين
- يلوح حرفين فيها - « أ » و « ب » .

في الجزء الذي ذكرناه من الحكاية . وهو القسم الخاص بتقديم الخيط إلى المشيرة والوصول على وقتها ، هو بمثابة نتيجة مؤجلة للتقسم إلىقائي على العكس بطلب الورقة .

ومن الجدير بالذكر ، في هذا الصدد ، أن سلبية بعض المقاطع من أهم خصائص الحكايات العربية ، خصوصاً « آلى ليلة وليلة » . إذ أن سكاية شهر زاد هي الحكاية المؤطرة لسائر حكايات الليال التي يتضمن الكثير منها مقاطع سردية مضممة .

وإذا عدنا ، بعد هذا الاستعراض ، إلى ما نحن فيه ، لم نجد أثراً لمنصر رد الفعل المتعدد في البنية السطحية للجزء الذي عرضنا له من الحكاية - ( انظر منه و ص ، في الجدول رقم ٢ حيث نجد مقرئين ( ) دائرين على حذف النص ) ولا يمكن إعادة كتابة هذا النص إلا بطريقة واحدة : « رد فعل بسيط علة حذف » . وتعرف الباحثان « رد الفعل البسيط » بأنه « انفصال البطل » أو الأفكار التي أدت إليها البداية » باعتبارها عنصراً يسبق ، بالضرورة ، أي تطور أو مجموعة من التطورات المتسلسلة حسب قاعته إعادة كتابة للطغى السردى . ويجوز حذف هذا النص « أي رد الفعل البسيط » إذا كان انفصال البطل في موقع من النص مفهوماً من السياق ، دون ضرورة لتعديده . وصيغة حذف هذا النص هي إحدى التواعد التحليلية إلى قواعد حذف العناصر أو تعديدها ، أو تأخيرها

وللاضاح ، في ختام عرضنا لهذا البحث ، أن النظرية التي يقوم عليها نسي إلى فهم كيفية استجاب العقل البشري للحكاية ، ولأنها صلية لا يمكن إلانتها إلا بواسطة تجارب عملية ، وأهم من ذلك أن البحث كله يقوم على التسليم بصحة نظرية تنبؤسكي من العقل الانساني ، صحيح أن هناك مجموعة من المفكرين ، لهم زواجر ، يشاكرون تنبؤسكي ، ولا يرون أن العقل الانساني يسيل بالطريقة التي يصورها ، ولكن بنظر النظر عن مدى سلامة نظرية تنبؤسكي فإن مثل هذه الأبحاث التي تحاول تطبيقها تفنى النقد الأدبي ، وذلك بما تقدمه لنا من توضيح للطلاقات القائمة بين عناصر الحكايات .

ومما يمكن من أمر . فإن البحث السابق يقدم لنا نموذجاً لما يحدث في الدراسات الأدبية كلون من التطبيق لنظرية تنبؤسكي ، ولكن هناك لربما آخر من التطبيقات يتخذ مجرى شاذيراً . لكنه يصيب في تيار المدرسة البنوية التي تقدمت رؤاها تصدداً ملحوظاً . وأمنى بهذا اللون جهود الناقد البنيوي الفرنسي ، رولان بارت ، ومحاولة تطبيق منهجه في قراءة النص الأدبي . والبحث الثاني الذي أعرض له كتبه الدكتوروة دوت جروس ، بعنوان « نص ترقى/ نص فقير : التباس كلكاوي » . وهو بحث يبدأ من مسألة التشرفات الخمس التي أصلها رولان بارت في كتابه الشهير S/Z . وقد نشر هذا البحث في العدد الأخير من مجلة منشورات الجمعية للغوية الحديثة

أما كتاب بارت ، ويدع من أهم ميزوات النقد الأدبي في هذا الزمن ، فهو تحليل بنيوي لأحدى قصص بلزاق . ويقوم التحليل كله على التسليم بتعدد مستويات النص الأدبي ، ذلك التعدد الذي لا يمكن كنهه إلا بتأسيس خمس شفرات ، تد بشارة فوات تصل ما بين خيوط النص ، فتصبح أدوات لتحليله . أما الشفرات الخمس فهي :

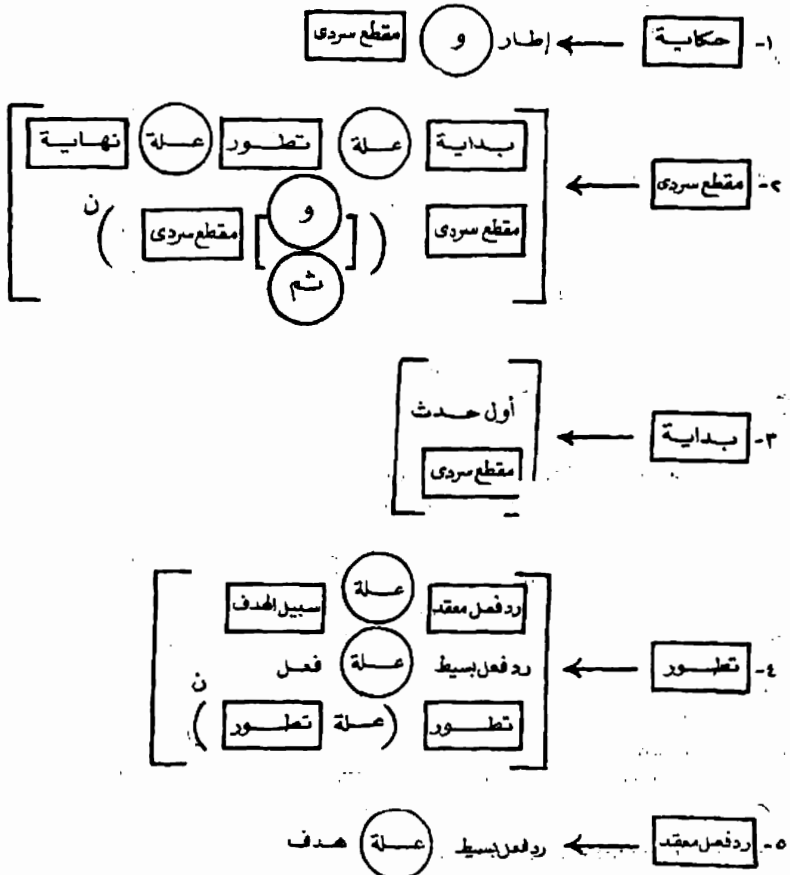
- ١ - شفرة الأحداث
- ٢ - شفرة السمية ( بمعنى العلامة أو الدلالة كقابل ) Semic Code
- ٣ - الشفرة الرمزية
- ٤ - الشفرة التأويلية
- ٥ - الشفرة الإشارية

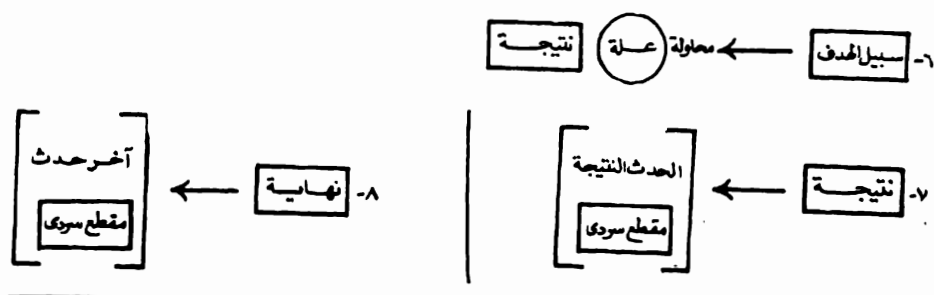
ان هيكله المادي ، في حالات كثيرة ، يتحول الى بنية لغوية ، ذات  
سنوات متعمدة ، تنكشف عن عوالم لم تلتفت اليها من قبل . ولا أدل  
على ذلك مما حدث للقصيدة عادية لبرولير ، هي قصيدة هالططذه كتب عنها  
ياكوبسن وشتراوس ، عام ١٩٦٢ . مما دفع ميشيل ريلانير ، عام ١٩٦٦  
الى كتابة تحليل بنيوي مضاد لنفس القصيدة . وما هو ياكوبسن يعود  
الى العدد الأخير من مجلة دياكركسي Diacritics الأمريكية ،  
ليرد ، بعد كل هذه السنوات ، على تحليل ريلانير . انها منظرية مهمة حول  
قصيدة ، كانت مسودة قصائد بارزة ، يلتقي ويلتفرق حولها مجموعة من  
أقطاب البنيوية ، في جدل يحتاج الى مثال كامل . وأرجو ان تحتاج ل  
الفرصة لتفحصه إليكم .

(ب) عدم القدرة على الالتقاء بسبب تصوراتهما  
التي تباينة عن مفردة واحدة من مفردات المعجم .  
(ج) استخدام الزمنة مختلفة للفصل بين العالين الزمانيين  
للبلطيين .

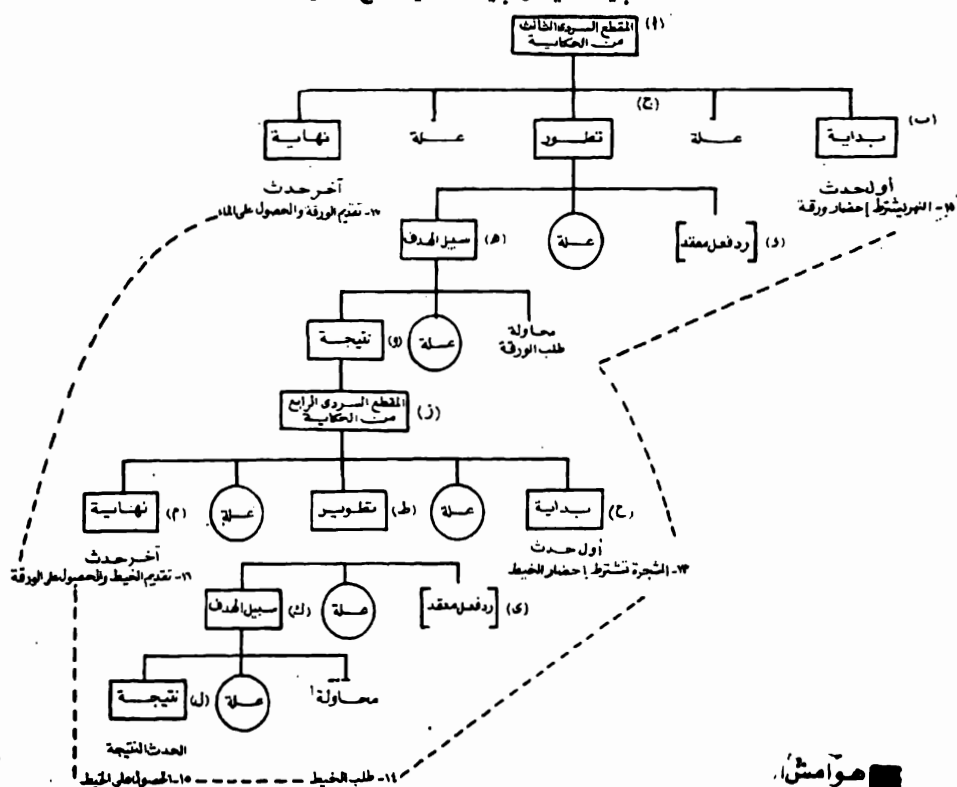
ان التلاعب اللفظي هو محور القصيدة كلها . ويتجلى في التورية التي  
تتمثل في الكلمة الألمانية Gemeinplatz  
تكتشف عن عزز  
البلطيين . كمردين ، عن اللقاء رغم اشتراكهما في حكمة عامة واحدة .  
ولا شك ان طرفة تحليل الدكتور هيرس للقصيدة كانتا يلتفت  
الانباء الى الكشوف التي لفتتها المدونة البنيوية في تحليل النصوص  
الاذنية . كما انه يلتفت الانباء الى امكانية الاختلاف في قراءة النص  
وكثيره . لكن المؤكد ان النص الأدبي يفيد كثيرا من هذا الاختلاف .

### جدول رقم (١) قواعد (أجرومية) إعادة كتابة العناصر الأساسية





جدول رقم (٢)  
البنية العميقة والبنية السطحية لقطع الحكاية



هو أمش

\* Postica, ed. Trum A. Van Dijk, Vol. 9 (1980).

\* Johnson, Nancy S. and Mandler, Jean M., « A Tale of Two Structures : Underlying and Surface Forms in Stories, Postica 9 (1980) : 51-86.

\* Ruth Gross, « Rich Text/Poor Text : A Koffin Confusion, PMLA (Publications of the Modern Language Association) 95 (1980) 168-181.

\* Roman Jakobson, « A Postscript to the Discussion on Grammar of Poetry, Diacritica, 10 (1980) : 22-35.

## نظرية الإبداع الفني

عرض لمضمون العدد الأخير  
من مجلة الإبداع الفني

الدكتورة هدى وصفى

تسم كلمة Poétique أو ما نسميه « نظرية الإبداع الفني » إلى :

( أ ) كل نظرية ثابتة تتبع من داخل العمل الأدبي .

( ب ) تتسبب هذه التسمية ، أيضا ، على اختيارات كاتب من مجموعة الفئات الأدبية ( حسب التركيب : البنية ، التركيب ، الأسلوب ) فتقول مثلا نظرية الإبداع عند هوجو Hugo .

( ج ) يقصد بالتسمية ، أيضا ، الأنظمة الفيلادية الخاصة بمدرسة أدبية معينة ، أي مجموعة القوانين العملية اللازمة في الاستعمال .

ولكن ما نعرض له ، في هذا المجال ، هو التعريف الأول . ولذلك نستطيع القول أن نظرية الإبداع هدفها إرساء أسس تسمح بفهم واحدة الأعمال الأدبية وتقرؤها ، أو فهم ما استلحقه من تعريته بالدرجات المنهجية Categories . وبوسعنا أن نجد هذه التعريفات في العمل الفني الفردي الذي هو مثال لتسبب وليس حقا نهائيا . أن كل « نظرية الإبداع » أن لتتخذ نظرية للوصف من شأنها أن تبرز ، في نفس الوقت :

( أ ) كل ما في الموصوفات من سمات متماثلة .

( ب ) كل ما يمنع الموصوف لفرده .

ولكن النظرية لا تعني بإيراد جوانب الوصف في نص معين ، بل تعرفنا بمجموعة من الخصائص ، لا تعرف عنها شيئا في الوقت الحال . وانطلاقا من هذا المفهوم نبدو « نظرية الإبداع » كما لو كانت تتكون من الأعمال التي لم تتم أكثر من الأعمال التي ثبت بالفعل . ويبرز هذا الوضع الأول الطموح العلمي لنظرية الإبداع ، هدفه الفهم ليس الحدث الفردي . ولكن تحديد القوانين التي تلتزم بأنماطه . وعلى عكس جميع المحاولات المبرورة الخاصة بما يسمى « علم الأدب » لا تهدف نظرية الإبداع إلى « التفسير الصحيح » لأعمال الماضي . ولكن إلى استنباط أدوات تسمح بتحليل هذه الأعمال . لا هدفها وليس بمجموعة الأعمال الأدبية المرجوة بل « السبيل الأدبي » باعتبارها مجازا . لتوكيد العديد على الفوضف ، فهي نظام من الأنظمة النظرية تدعمه وتحفظها الإبداعات والتجارب أكثر ما تشكله .

وأول سؤال يجب أن نتطرق إليه نظرية الإبداع ، هو : ما الأدب ؟

إنها تحاول أن ترجع بالظاهرة الاجتماعية التي نسميها الأدب إلى وحدة داخلية ونظرية ( أو تثبت غياب هذه الوحدة ) فتحاول أن تعرف السياق الأدبي بالنسبة إلى الأنواع الأخرى من السياق ، وخاصة تعصب عينها « هدفها للمعرفة . هو نتاج عملية نظرية ، يعتمد على أحداث مدروسة بالدرجة الأولى .

إن الإجابة عن هذا السؤال بمثابة نقطة البداية والنهاية في نفس الوقت . فكل شيء في عمل « منظر » الإبداع الفني يجب أن يساعد في الإجابة عن هذا السؤال الذي لا ينتهي أبدا بحكم تعريته .

وتحاول نظرية الإبداع ، من ناحية أخرى ، أن تعيدنا بوسائل الوصف النص الأدبي فتتينا على تمييز مراتب النص ، والتعرف على الوجوه المكونة له ، ووصف العلاقات التشابكية فيه . وبمساعدة الدرجات الأولية ، أو الوسائل ، نستطيع دراسة الأشكال الأكثر استقرارا ، كالتماذج Typologie أو الأجناس genres ودراسة قوانين التتابع succession أو تاريخ الأدب .

ونلاحظ ، هنا ، أن أهداف « نظرية الإبداع » تتفق مع بعض الأنظمة الأخرى مثل :

( أ ) القراءة التي تهدف إلى وصف نظام معين ، فتستعين بالوسائل الخاصة بنظرية الإبداع ، ولكنها ليست مجرد تطبيق لهذه الوسائل . إن هدفها مختلف لأنها تحاول توضيح النص لكي لا يفسح في كدرجات النظرية الإبداعية .

( ب ) إن مجال علم اللغة هو اللغة ذاتها . ومجال نظرية الإبداع هو السياق . ولكن كليهما يركز على نفس المفاهيم ويرتبط بمجال السيميوتيقا Semiotique . أي علم العلامات ، الذي يهدف إلى دراسة كل الأنظمة المكونة .

( ج ) إن مكتسبات النظرية الإبداعية ، بوسعيها إلقاء البحث الأنثروبولوجي أو السيكلولوجي ، خصوصا ما يتصل منه بشعالي القيمة الجمالية المرتبطة بالثقافة وليد بالتطور الثقافي .

ولفسد ظهرت السبابة إلى المزيد من التمييز بالنظرية الإبداعية نتيجة ازدهار التيار البنوي Structuralisme . وليست ممكنا عرض هذا

٣ تحليل بناء الجملة (دراسة التركيب) Syntax

والا كان هناك تقدم ملموس في المجالين الثاني والثالث من هذا السانج . فان المجال الأول لا يزال يفتقد الكثير من الدراسات . ولا زالت تساؤلات من مثل : ماذا يعني الص ؟ وكيف ؟ معلقة ، دون اجابة شافية حتى الآن .



ينقسم العدد الأخير من المجلد ( عدد ٤٢ ) الى قسمين . يضم القسم الأول منه ثلاث دراسات تعتمد على التحليل اللغوي ، ولذلك فهي دراسات تلقى اشواقا جديدة على :

١ - نص من القرن الخامس عشر ( دانتى وطقع من الجيم في الكوميديا الإلهية ) .

٢ - نص من القرن التاسع عشر ( بلزاك وقرابة جيريثي للكوميديا الإنسانية ) .

٣ - نص من القرن العشرين ( بروسه وقرابة في استعمالات اللغة . الدلالة على الاعراف ) .

اما القسم الثاني فيفتقد عنوانا عاما هو : نظريات الشعر . مناقشات نقدية . وينقسم هذا القسم بدوره الى :

١ ( الرومانسية واللغة الشعرية .

٢ هل نطرح هرموجين أم كراييل ؟

٣ قصيدة الانتظار الجيولوجي .

٤ تعريفات نصية .

٥ من معنى اشعر للموس .

في المقال الأول ، يقدم الباحث النقد الخامس عشر من الجيم على انه مزيج من « الرقعة الجنسية وبنية النص » كما يوجد تأثير الفلسفة النونية ( نسبة الى توماس لاكويني ) والفلسفة الأفينطيلية ( نسبة الى القديس أوغستين ) على دانتى وعلى ارتباط ذلك بمشاكل السياسة واللغة في ذلك الوقت . ويستعرض دانتى حالة الفكر بروبي لاجي Brunet Latte الصانع والفيلسوف ودجل السياسة الفلورنسي ويأخذ بدوره على حياته الخاصة ( علاقات جنسية مثلاً ) وكيف يبدو ذلك من خلال ايديولوجية العصر وحكم الدين فيما بعد الحيات .

ويستخلص الباحث ، في المقال ، ان هدف دانتى ليس الحكم الاخلاقي بل اظهار لفلسفة الصور الوسطى التي كانت تنظر الى الإمبراطور على انه مشكلة اجتماعية وفكرية وليست مجرد مشكلة جنسية . بمعنى انه من خلال تقديم هذا للفكر أراد دانتى ان يربط بين ثلاثة الصغائر وهما الفيلسوف والفردانية التي كانوا يسمونها عليها . ويجب ألا ننسى ان نص دانتى له رأى ظهور لروح جديدة . من القواعد التي تسمى « قواعد صحيح الامثال » Genesio Des Modistes وذلك يتفق مع ما جاء على لسان توماس الاكوييني انه خلا كلاً من الامثال الاجتماعية وسياسية لابد له من توصيل الفكر الى الآخرين من طريق الالفاظ المسيحية ومن هذا يأتي القول بان الشاعر الكليلي للمحور جنسياً يفرس لهما بين الاستيعاقات المنطقية في استعمالاته فيصنع معادلة على مستوى « لانتاجية جنسية » في عصره . وبالتالي لابد وان يتعرض للناحية السياسية ، إذ ان الفيلسوف الراست في عهد الفترة الذي جاء به في تاريخ ايرسبرو . هو ان الذين يبقون خارج النظام السياسي هم اناس اما فوق البشر واما صغائر حروب . وبالتالي فهم صغائرون من المدينة . ولا تظهر فكرة ان الناس في هذا الوضع على تنسب الخفا على

التعريف للمصمم . حسبنا ان نقول ان النظرية الإبداعية بدأت كنظام مستقل مع تيار الشكلين الروس ، والمدرسة اللورولوجية الألمانية ، وحركة النقد الجديد New Criticism في أمريكا وإنجلترا . واختار التحليل البيروني في فرنسا .

ونعصب أبحاث الشكلين الروس على :

( ١ ) البنيات السردية ( شكلوفسكي Chklovski وتوماشيفسكي Tomachevski ) وبروب Propp

( ٢ ) البنيات الأسنوية ( إيلينباوم Ilkenbaum وتينيانوف Tynianov وفينوچرادوف Vinogradov وبغين Bakhtine وفولوشينوف Volochinov )

( ٣ ) التطور الأدبي ( شكلوفسكي وإياكوفسكي )

( ٤ ) العلاقة بين الأدب والنتاج ( تينيانوف وفولوشينوف )

اما المدرسة اللورولوجية الألمانية لتهدف الى وصف اجناس السيلادبي والأشكاله أكثر مما تهدف الى وصف أسلوب الكاتب . وبعد في كتاب الاجناس الأدبية لأندريه يولي Andre Jolles دراسة من حالات الاضطراب الضيق والقلق والاضطراب . اما لازار فيجيه الى انواع الكلمة ( السرد الموضوعي - القصيدة المرحة غير المبشرة ) . ويهتم مولر Müller بدراسة الاختلافات الزمانية . . . الخ .

اما « النقد الجديد » فانه يجاهر بعدم رغبته في الماة نظرية . ويضلل تحليل النصوص . ولكننا نجد محاولات للتفكير عنه ريتشاردز وولفاند اميسون . فيما يحصل بالنظر الى « توليد المعنى في الأدب » . مثلاً نجد عند بيرس لوبروك فيما يحصل بمشكلة الراوي في القصة . واختار نجد محاولات للتفكير تربط بمشاكل الصور الشعرية . على مستوى النصوص Ambiguïté والمفارقة Ironie والتناقض Paradox وكتاب « نظرية الأدب » الذي كتبه رينيه ويك مع دارين لجاج تأليف مزدوج للشكلين الروس من ناحية والنقد الجديد من ناحية أخرى .

ولقد كان لأذهان البيروني في علم السجلات واللغويات ( ليلى شعرويس Levi-Strauss ) وإياكوفسكي Jakobson وبيليفينست Benveniste ) ودراسات موريس بلانشو Maurice Blanchot في فلسفة أدب تأثير في تطور التحليل البيروني في فرنسا . كالاتصام بتحديد الصور البلاغية . وفهم الشعر . واستعراض البنيات السردية أو القصيدة وقد كان رولان بارت Roland Barthes رائداً في هذا الصغار .

ونائب الا كما . في مجال عرض الدمد الأخير الذي ظهر من مجلة « نظرية الإبداع » ( العدد ٤٢ ) قد أسهبنا في توضيح ما عليه يتميز « نظرية الإبداع » . فذلك متناهية مؤسس المجلة تزفان تودوروف Todorov

لقد ذكر تودوروف ، في المقال الانتاحي لهذا العدد ، ان الهدف الأساسي لنظرية الإبداع هو البحث عن تعريف نظري لمدب الأدب . من طريق المنهج البيروني . ومحاولة فهم السياقات الأدبي باعتبارها نظاماً من أنظمة الملامات . ولنه بين تودوروف ، في هذا المقال ، بين نظرية الإبداع ( البوليغيا ) وغيرها من الصروح التقليدية للنصوص ، أو المناهج التحليلية أو السوسولوجية أو التاريخية لدراسة الأدب . فهدد هدفنا بالبحث من بنية السياق الأدبي تركيبة توظيف داخل النص .

وتركز المجلد في الدراسات التي تقدمها على السانج اللغوية الثلاثة التي اقترحا سوسر لتحليل اللغة . وذلك كمحاولة من المجلد لخلق مفاهيم جديدة . اما هذه السانج فهي :

١ - تحليل معني (دراسة دلالية) Semantique

٢ - تحليل لفظي (دراسة بلاغية) Verbale



يرجع الى الميل الرجسى لدى المؤلف ، ذلك الميل الذى يطمح الى اكتشاف  
الخصوص بنفسه ، أو كما يقول بلزاك فى مقدمة « الأعمال الكاملة » .

« ألا ينبغي للسان ، كى يكون جديرا بالثناء ، أن يقدس الملل  
الكامنة وراء الآثار الإحصائية ، فيلتقط المعنى المستتر فى هذا التجميع  
المفعم من الصور والشعيرات والأحداث ؟ » ولذلك يقع قارئ بلزاك  
تحت وصايته فلا يسمح له بالتحذر الا فى إطار الحدودية ، أو توقع  
الحث ، دون أن يفلت من مطبات السيقان ، ولذا يمتص الباحث  
التحليل ، ويبدد أنه أن كان من المسجع على مستوى الجملة المنظومة  
افتراض سان لم يقصدها بلزاك ، فانه من الممكن ، على مستوى عملية  
السرد ، أن نستكشف بعض أسرار الكتابة البلاغية . وذلك ما أوصحه  
ادجار الان بـ قبل جاك لكان عندما قال : « أن قدرات الفكر التى نرفعها  
بالنفس تحليلية فى غاية التحليل فى ذاتها » . فحين لا نقبها الا من خلال  
لغائها ، ويؤدى ذلك الى الافتراض أن مصدر للثمة عند بلزاك يرجع الى وجود  
لجوات فى بنائه الضخم ، ولذا كان القارئ للمعاصر لبلازك لم يلتفت الى  
هذه اللجوات بسبب الايديولوجية السائدة ، التى كانت كتابات بلزاك  
تؤيدها ( على سبيل المثال استعماله أنماط من علم الأحياء الحديث الظهور  
وتخطيطه على كتاباته ) ، فإن القارئ الحال ، وقد تهتم لديه الكتب من  
ميولوجيات القرن الماضى ، من حقه ان يبحث عن قراءة مختلفة لتصوص  
بلزاك ، خصوصا اذا تمت هذه القراءة فى ضوء المقارنة بتصوص الرواية  
الحديثة التى استغنت عن التعليق والتفسيرات السببية والوحدة لظهور  
وفتحت الوحدة الى جزئيات فاصح ، المغايرة كالتفكير له نفس الصبيب من  
الخط ، فى وسجية الظروف ، بل يصبح الجسر عند الروائيين الجدد هو  
السمة الأساسية للسرقة التى أصبحت ملتبسة بالفترات كما صارت تصفد  
على ذاكرة مكونة من شتات . وقد أوضح كلود سيون فى روايته «الربيع  
فكره» مقصده ، ومن كلمات لم تدرك شيئا ، وعن مشاعر لم تتبلور به .  
ملتبسة بالفترات ، وبالفرغات التى تحاول تجاوزها بالخيال والتريف  
النظري ، لتعاطيها بمجموعة من الاستنتاجات . وما نحن الآن ، به ان انتهى  
كل شيء ، نحاول أن نستعيد ما مضى ، كمن يحاول أن يلفظ بقايا امرأة  
متناثرة ناعسة ، فلا يتوصل الا الى نتيجة عشية ، معناه ، أن ذهنا دفننا  
دنا . بكل وسيلة ممكنة ، الى ايجاد معنى أو كتاب منطقى للأسباب  
والنتائج ، ومع ذلك لا نستطيع ان ندرك الا الأبطال ، وحتى اذا استعان  
الروائي بالأجزاء المتناثرة ، كما يفعل الباحث الأخرى وهو يلقب عن  
الجزئيات ، لأن كل ما يصل اليه ليس سوى واقع ناقص .

ولما كانت أعمال بلزاك تفتى عمليات الترميم التى قام بها باعتياده  
مؤرخا للجنس ، فإن هذه الأعمال تظل تنطوي على لغزات ، فقد أراد بلزاك  
أن يطرح « كلا كبيرا فى مواجهة قلب كبير » .

والواقع أن مثل هذه القراءة لأعمال بلزاك ، بما تقوم عليه من عدم  
فكرة الوحدة النظرية التقليدية فى الكويديا الاسياسية ، انما ترجع الى  
ماشرى Meachy فى كتاب « نحو نظرية فى إنتاج الأدب » الذى صدر  
عام ١٩٩٤ . ولكن كاتب هذا المقال من بلزاك يذكرنا أنه يبدأ من ماشرى  
لمحسب ، ثم ينطلق ببطء عنه بالأسئلة التى يطرحها على أعمال  
بلزاك . وهى أسئلة تهدف الى نتائج أكثر دقة ، ونتيجة نحو مسجع من  
مثل : الى متى يستطيع النص أن يجاهر بالمفرقة الشاملة ؟ وهى تفتى  
عن هذه المفرقة صفة الفصول ؟

وهى البحث الخاص ، ببروست المتصد الجوانب ، أو محاولة لقراءة  
اللفاظ الدالة على الصراع ، يستعان كاتب هذا البحث عن التمدد وحل  
يلج تحت لواء التحليل النفسى وتفسيرات فرويد أم أنه يلجج من لغة النص  
والاستخدامات اللغوية ؟

ويبدأ الباحث باستعراض المصطلح «الأول من» البحث من الزمن الضائع  
وهو المصطلح الذى يصف عملية الاستغناء من النوم وبداية بزوغ الاحساس

المبارس للشعور أيا كان نوعه ، لأن الوضع يفرض الاختلاف ، وبالتالى النهى  
عن الجماعة السوية أو الطبيعية . أن هذه الفكرة التى تبدو غريبة كانت واردة  
فى عصر دانتى ، إذ أن « الطبيعة » هى الكون الكبير الذى يحيط بالإنسان ،  
وهى أيضا داخل الإنسان فى سبيل القنائل وكان الإصغاء السالك ان الحيوان  
للغرض يخرج من الرأس وينسحب من خلال الصدور القشرى فى اتجاه الملافة  
الجنسية ، وما لا يستعمل منه يعود الى الخ مرة ثانية . والمتصرف - كما جاء  
على لسان آلان دى ليل ( القرن الثامن عشر ) - « هو من يمارس قواعد الجنس  
وهو يماثل الذكر أو يماثل المؤنث كما يماثل آخرون الجاد . وهناك نوع آخر  
مختلف يماثل المؤنث فى الفصاة والمذكر فى الصيف » . وما يقبث ذلك  
ويؤكد البعد السياسى فى حياة بروتيه لائق ، كشال للمنف والمخرج عن  
التقاليد ، هو هذا الكم الكبير من الصور المجازية التى يبدأ بها دانتى التشديد  
الحاسى غير من الجهم ، حيث يمتح على لحن فيرجيلوس عندما تصور ديون  
ملكة قرطاجنة وموسستها التى تركت بناء المدينة لصارنى الجنس فى العابة -  
ومن الواضح ان دانتى كان يزاوج بين اللوة المصرة للجنس واللوة  
الايجابية للملل باستلهاهم صور من الطبيعة ، كزيجية الهة الجمال فينوس  
واله الحرب مارس . ويبدو التماثل طريفة على نص دانتى عندما ينادى بين  
الطومان والسيق ، أو عندما يقول ان علاقة الملل بالمشورة كملافة الجناه  
بالنمار ، وكملافة الخالق بالنمار الهلانية . مثال ذلك التفسير الذى يعطيه  
دانتى لوالدة بايل فى سفر التفكير ( المجلد بين اللغات ادى الى تفكك الجسد  
السياسى أى «الذنية» ، فالمعلوم السياسية أكثر ارتباطا بالعلاقات القانونية  
( وبالتالى اللغوية ) ، وصل الصغار او سياله القصرى الخاص هو الكليل  
باعدة التوازن فى هذا الصراع من أجل بناء الجسد السياسى أى المدينة -  
ويظهر على لحظة ما فى النص القصرى السؤال المهم بالنسبة لفهم  
دانتى : ما النتائج السياسية للإبداع القصرى الخاص بدانتى ، ذلك الإبداع  
الذى كان نتيجة عواطفه تجاه بياتريش ؟ وتبدو دالة هذا السؤال فى الجزء  
الحامى بالجهم - مادام القصر يستخدم صورا بلاغية ليصف أفعاله من العالم  
فى حين أن علم الأصول - طبقا لما جاء على لسان توماس الاكوينى - يستعمل  
هذه الصور للوصول الى المفرقة الكاملة ، فإن الضاصر يدعو الى الانحراف  
الذهنى بطرحه تشبيهات مخيلة تقوى وتبدد من الحقائق - ويبدو ان  
الضاصر الايتالى يطالب برفع هذا الجور عن كامل الأدباء به أن حزه منظر  
بروتيه السادس وهو مطلق بالرماد به حرق ، وهو الذى كان يتماثل  
فى حياته بصوره الثورية واستخداماته اللغوية ، التى خلطت اسمه من  
الغناء ، وبالزعم من قمة الضاصر وسببا لأهل فلورنسا فإن دانتى يحاول  
أن يسمجه فى البسلة بين الأفراد للجنس التى كان يعتبرها مقدسة - مما  
يكنم اللبس بين ما يريد وما يحارب ، فهو يريد من لغة أن يستطيع  
القصير من بعض القيم الأخلاقية ، مثل فضيلة التواضع التى لم تكن  
الوسائل القوية تنسج بالنسب عنها . وبالتواضع بالذنية ، وعدم المتحول  
فى ذمة للشعور .

ويتوصل البحث الى أن دانتى كان رافيا فى التعبير - فهو من أوائل  
من استخدم الإيطالية . فى القرن الخامس عشر - تلك كتمان مرتب  
بماثل مسيحى يحل من عبادة الكتب أو النص ، تلك التى أصبحت  
بريسيان Priscian المذكور فى هذا التفسير . ولذا فانه يظهر فى  
الجهم ، فى حين نجد دوناتون - مؤلف القواعد التى تحمل اسمه - يسم  
فى الجبة لأنه لم يستبدد للحرف أو الجراما .

## ★ ★ ★

وهى مقال عن الكل المتجزى - أو قراءة ثانية للكويديا الاسياسية -  
يرتكز البحث على :

١ - محاولة الإحاطة بشكل القراءة عند بلزاك من خلال نص  
« ملهمة للكتابة » .

٢ - اختراق النص بالحكم التكليف ، الذى لا يتروك لغزات دون أن  
يجلها بكتاب نصية ، بحثا عن أبعاد غفية ، لا تكون للوحة الاول  
ويطبق الباحث - نظرية الفراغات . لإزاحة عيوب الزدحام النص الذى

ويستعرض كاتب المقال تاريخ الطبيعة الحركية لنظرية الشعر ،  
ليجسدا في أعمال جميع النصارى الذين جاؤوا في أعقاب الحركة الرومانسية ،  
من أمثال ريمبر وماثيو وفاليري وكلوديل وبولج ولوجوم . أن الفعل  
الكراتيل ( أي الحركي - نسبة إلى كراتيل ) وكما جاء في لسان جينيت ،  
يمكن أن ينفذ أشكالاً مختلفة ، ويركز على عناصر مختلفة ( جزئيات حروف  
أو جزئيات أصوات ) وتربط هذه النسبة الحركية ، أيضاً ، بنظرية الإبداع  
في النصوص الأدبية .

ولكن ما معنى الحركية Motivation أنها تصحب على طوابع  
مختلفة كالتالي :

( ١ ) حركية اللفظ بين لفظي

( ٢ ) حركية وأصية بين اللفظ ومعنوه

( ٣ ) حركية عليا تتجاوز اللفظ ، فتربط بين العلامة الشفوية واللفظ .

وتكمن الإنكسالية الأولى ( الحركية اللفظية ) التي لاحظها ياكوبسن في  
أسفلت المحور البرادجسي ، أي محور الاستبدال ، على المحور السينتاسي ،  
أي محور النتائج ، أو محور المترادفات المتكررة على محور المترادفات  
اللفظية .

أما الإنكسالية الثانية ( الحركية الأصوية ) فقد عير عنها فوناجي  
Fonagy في كتاب ، اللغة التفسيرية - الشكل والوظيفة ، حيث  
يؤكد القيمة الفاعلة للرمز فيقول : « إذا استخدمت الكلمات ، إلى الاستعمال  
اليومي العادي ، كلمات متماثلة عليها ، دون أن ندرك أن حركات الأعضاء  
الأصوية ، أو نهيم بالانتقال من صوت إلى صوت ، فنتجس ديناميكية الأصوات  
في الكلمات ، وإذا كانت فاعلية للجمال الصوتي للغة فتجس في اللغة اليومية  
فإنها تبرز في الشعر ، حيث تصبح أكثر حساسية للراحة الصوتية  
تلك التي يطلق عليها الشاعر والنقاد الفرنسي الدوييه سيج فالرسي بالفرق  
أما الإنكسالية الثالثة ( الحركية ) ومعنا هذه الإنكسالية مرتبط باستعمال الكلمات التي  
يوصي لهاها بدولها Onomatopées .

ويورد كاتب المقال ، بعد ذلك ، عدة ملاحظات على هذه الأنواع من  
الحركية ثم يتساءل ، في نهاية كلامه ، عما إذا كان من الأفضل العودة إلى  
نظرية إبداعية ، لا يكون محورها الأساسي علم اللغة ، بل يستعمل هذا العلم  
كوسيلة استقراء جزئية فحسب ، وليس كإطار أو نموذج ، وبذلك يصادف  
النظر في العلاقة بين الشعر والنثر ، أي بين الوظيفة الجمالية للكلمة الأدبية  
ولجميع الوظيفة اللغوية وغير اللغوية ، فيتكبد النظرية من التماثل مع  
النص باعتباره علماً مغلقاً ، وتتمثل وجهة نظر خالصة عنه تسمح باستقبال  
المعنى من العلاقات التي تتداخل في كل نص . ولكن الخطر يكمن ، هنا ،  
في إمكانية العودة إلى نظريات إبداعية ، تمكك التي تعودنا عليها من قبل .

☆☆☆

وفي مقال نقدي يثاقن بين ماليرب Malherbe وفيه الكلاسيكية  
الفرنسية ومعنى إمكانية الإبداع للممارسة له - يستعرض كاتب المقال لفهميه  
هامة يستعملتهما من دراسة جيراردينييه Gerardi للنظرية الإبداعية  
عند ياكوبسن فيقول : « فهيم على الوعى التفسيري المعاصر مبادئ التوافق  
والحرية » . أن لفهما التفسيرية لغة ما - ولنتجس ، لكن بدلاً من أن نقول ،  
ما الذي يمكن أن يظهنا ماليرب ، وهو عدو التكرار ، في مسألة التماثل  
التشابهة التي تتم الإنتاج للمعاصر . لقد كان مبدأ الاختلاف والتماثل هو اللبنة  
المسيطر على فن الشعر التقليدي ، أو استبدتني بعض الصور المختلفة ، أو  
بعض تركيبات المحاكاة ، أن نظرية إبداعية تعتمد على ، شيطان التماثل  
أما هي رومانسية ورمزية إلى أقصى درجة ، ولذلك فهي نظرية معاصرة .  
ولكنها ليست معاصرة تماماً لأنها نظرية أدبية . »

ويتساءل كاتب المقال عن وضع ماليرب فيجمله هذا التأكيد ؟ ويبدأ

بالجاء تلك التي يصنها بروسست بقوله : « يتردد الراوي أو القصص على  
اعتاب الإزمنة والاشكال » حل يعتبر التمدد في الصور الدالة على الإحساس  
دليلاً على الانحراف ؟ أن هذا الإنسان النائم يحاط بالزمان والشخصية  
والجلس دون أن يستبد من العناصر عناصر آخر فالتمدد هنا عملية بلورة  
لتشكل أو أكثر ، وليس عملية توليد شكل من شكل . أن عمل الروائي  
يخصب فقط على الاختيار . أن الكتابة عملية اختيار واستبعاد وكيفية  
واستبعاد من مقاطع لم تستخدم . ولذلك فالتمدد يتجاوز المعاني ليعلمها في  
قوالب الخاصة . وأما في البحث يطرر بروسست أبواب الموسيقى والرسم  
مستوحياً منها مفردات تسامعه في تشكيل مادته . وقد حاول كاتب المقال  
أن يكشف عن نتائج انعكاس الاستعمالات الموسيقية على تدريجات المعنى  
فتوصل إلى أنها تسبب وضفاً مزدوجاً ، حالة حسية وشعوراً بالشفقة ،  
يقوله كلاًهما نوعاً من التمدد .

ثم يسترسل الكاتب في استشراف أنواع التمدد الأخرى ، فينظر  
إلى المؤثرات الانطباعية التي يصنها بروسست بأنها أشبه بالاختيار هذه العالم .  
وإسقاطاً من ذلك يبدو تاليت من الزمن المصطنع كما لو كان زمن البيت  
من نقل الانتباه على الكلمات ، « فالانطباع » . معيار الحقيقة والانتباه  
التي يبحث عنها الكاتب أشبه بالملقاة عند موسي . له وسنة ذات وجهين ،  
ولكنه يخفف من العلاقة إلى أنه لا يهتم على مفهوم في صورة صوتية ، فهو  
ليس « البصمة الصوتية منطبقة على مثالية المفهوم » . أنه ليس وسفة  
نفسية ذات وجهين ولكن الانطباع موجد متزوج . ولذلك لا يتيسر مبدأ  
التمدد عند بروسست بالانحراف ، أمضى الانحراف الذي يخلصه فريد أو  
لا كان ، ذلك لأن الهدف للفلن من التمدد هو البحث عن متعة لا تربط  
بقانون ، بل توجد في تناويف الرمز ، حيث لا يقدد للقانون معنى ، وحيث  
لا يخلص الجوهري لأي قانون .

☆☆☆

وتستعمل المناقشات النقدية التي دارت حول نظرية الشعر ، في القسم  
الثاني من عدد المجلة ، بحوار من « الرومانسية واللغة المصرية » . لقد  
البحث الكتابات الأخيرة لودوروف وجينيت أن الغالبية العظمى من النظريات  
الإبداعية الحالية مرتبطة بالنظرية الرومانسية كما تعلقت في حلقة الدراسات  
التي عرفت في أيتا منذ مائة وسبعين عاماً . وفي هذا المجال يبدو كاتب  
المقال اعتراضاً مؤكداً أن نظرية الإبداع الرومانسية ليست نظرية وضعية  
بل نظرية فلسفية ، كما أن المولكيب أو الرأي المأخذ في النظرية الإبداعية  
المعاصرة ترتبط بتناكب السياقات المعنى على نحو لا يتفق مع الأسس الرومانسية  
ويطرر كاتب المقال سؤالا عن مدى الفاعلية اللغوية لبعض النظريات  
الحالية للغة الشعرية . أن محور النظرية الرومانسية يتركز في تأكيد  
مزدوج بوجود لغة شعرية من ناحية وسعة حركية لهذه اللغة من ناحية  
أخرى . وإذا عدنا إلى السؤال من القوانين اللغوية للمفهوم هدف العلامة  
للغة في الشعر ، والمعالجة اللغوية للمفهوم اللغة الشعرية ، وجدنا أن  
النظريات الإبداعية المعاصرة تتشابه في ثلاث ، هي :

١ - أن الشعر نشاط إنساني من نوع خاص .

٢ - أن للشعر علاقة متميزة بالثقافة تفتقر إليها أشكال العرفة  
الإنسانية الأخرى .

٣ - أن العلاقة بين الشعر واللغة والدرجة هي نفس العلاقة القائمة  
بين أي فن ولادة خاصة به ، فاللغة اليومية بالنسبة إلى الشاعر كالجهر  
بالنسبة إلى المتحدث .

٤ - أن الشعر لغة مستقلة عن اللغة اليومية ، أن اللغة الشعرية  
جوهري الشعر وهي جوهري اللغة ذاتها . ولكن سمات الشعر الأصابع هي  
اللزوم ، أو عدم التنسي بالمعنى اللغوي ، والحركية ( الجهر يعطى فوق انتباهية  
اللغة - الوسيطة ) .

٥ - أن وفي الشعر وعلاقته بالثقافة بالثقافة انعكاس لتعبير لغة .

ويخلص من بحثه الى القول بان أهم عائق للازدهار الجاد للدراسات الشعرية المعاصرة يكمن في هذه الأحكام النظرية التي تستخدم قوالب « الفارسية » لتحترس من القراءة للشعر .

أما الدراسة الثالثة فهي تحليل تطبيقي للصفات مختلفة . أولها قصيدة « شمس فاربه » لبول فراين التي يسميها صاحب الدراسة « قصيدة الانتظار للدهش » ، ويحاول كاتب التحليل أن يطرح ببنيها إطلائية ، التي تحكم التراكيب اللغوية للقصيدة بالكلمة . وقد وجد الكاتب هذه البنية في استنباط الأضداد في النص الشعري ، وهو يتهج فاريري عندما يقول : « يجب أن نخلص من العمل الى الفناء ومن الفناء الى الآلة » .

أما الدراسة الرابعة فهي بعنوان « تحريفات نصية » وهو عنوان يرتبط بما صاغه ميشيل ليريس في « القاموس » . وواضح من الاسم أن المؤلف يتلاعب بالتراكيب اللغوية ويستطرد في تنويعات على جزئيات من حروف كما لو كان يبنى أحداث تشويحات في المعنى . كما يحدث في مزايا الملاهي . هنا يستأخذ على إبراز قوانين « الاختلاف » بالمتن المعاصر .

أما الدراسة الأخيرة فتحاول استشراف معنى الشعر الملموس ( عكس الشعر التجريدي بالمعنى الواقعي ) فانها تعتمد على تنظير يقوم على :

( أ ) فن ابتداء الشكل ( خاصة القرلي منه )

( ب ) فن ابتداء المعنى .

وتبليص الدراسة الى أن الشعر الملموس ، أو الواقعي ، ليس سوى توظيف لواقع شعري يبدو كانه يتشاطر مع فن الشعر العام .

لقد حاولت ، جادة ، أن أبسط المحتوى الفكرى الصعب للمعد الأخير من مجلة « نظرية الابتداء الشعر » Poétique . وأرجو أن الدم في المرات القادمة ، عرضاً أوسع ، يفضل أكثر من مجلة ، ويصل أكثر من اتجاه .

بتوسيع أمر أغلغله جيرار جيبيت ، وهو هذا أسقاط محور الترادف على محور الاختيار عند ياكوبسن . لقد نظر الى هذا المبدأ باعتباره مجرد مقياس لمعرفة درجة انشاعرية ، ولكن صاحب المقال ينظر اليه باعتباره البصر الحقيقي لنظرية ياكوبسن . وهو يرى أن معناه النظرية يمكن تلخيصها في أربع نقاط : تصالح مواجهة مؤلفات مايرب ، أما هذه النقاط فهي :

( أ ) لكي تشكل مجموعة من الجبل الفردية سبيلاً ذا معنى لأن عليها إخضاعها الى مجموعة من القيود ذات طبيعة دلالية وبراجماتية .

( ب ) لكي تشكل مجموعة من الجبل نصاً شعرياً لأن علينا إخضاعها الى مبدأ تنظيم مختلف ، يقوم على تشييد علاقات ترادف بين معاد نقاط من المجموعة . هذه العلاقات ، معطية بعض من المعاني فيما يتكامل بالستويات الصوتية والورفولوجية والتنظيرية .

( ج ) من تمكن استنباط علاقات أكثر محلية ، أو أقل خضوعاً للقيود الشعرية ، في عييل فردى أو قصيدة ، أي علاقات تتحرك في مستويات تختلف من الستويات تتماثل عليها ، وإن التلت معها في القابع الشكل .

( د ) نؤخذ علاقات الترادف الموجودة في الستويات السطحية ( بسدة ) من حيث تشابها مع العلاقات التنظيرية والدلالية والبراجماتية ( الموجودة في أ ) الى إبراز « الدار معنى » من نوع يختلف عن للفلسمين الدلالية « البراجماتية » ( للصدقة في أ ) . إن « الدار معنى » أو الآثار الرمزية يمكن أن تلعب دوراً مهماً في تفسير القصيدة .

ويلزم صاحب المقال بعض الملاحظات على هذه النقاط . تشير الى واحدة منها ، وهي الخاصة بالتفاعل بين الصوت والمعنى ، وهي ملاحظة لا تبنى رأياً فيما اذا كانت العلامة اعتباطية ( هرموجين Hermogee ) أو حركية Chstyle . وعندما يعود صاحب المقال الى مايرب فإنه يلاحظ انه ينطج الهامة للقد الكتابة الشعرية . ويلزم صاحب المقال بعض الأمثلة التي ليستيف منها وجود تماثل في التراكيب الشعرية عند منظر الشعر الكلاسي .

## ● تراث الاسلام ( بقية )

وبالرغم من الأفكار التي طرحها هذا البحث فهو كما يقول المربك :

« دراسة نظرية حرفية لاتزيد كثيراً في التعريف بالفكر السياسي الاسلامي » .

ويأتى الفصل الأخير من الكتاب ، وهو الذي يتناول الحديث عن العلوم والموسيقى . وهو فصل كبير متنوع الموضوعات ، من علوم طيبة ، الى فلك وصريات ، الى موسيقى .

وكذلك الهامف الرئيسي منه هو توضيح الأثر الذي خلفه المسلمون في المصنوع الوسيطى لدى الغرب في كل هذه الميادين . وأن طهر بعض التحيز والمغالطات أيضاً في هذا الفصل الذي يكاد يكون مرتبطاً بسائر موضوعات الكتاب ، من حيث الحقب

الزمنية وتداخلها . فهنسا يذكر البلدان التي دخلها الاسلام ثقافياً أو بعد السيف ، وما تركه فيها من بصنات ، ابتداء من فكره الدينى وعقيدته ، وانتهاء ثقافته بكل أنواعها .

والحقيقة أن الكتاب يحتاج الى أكثر من دواصة وتوضيح ، وهو جدير بالقرأة ، بغض النظر عن كل مآخذ فيه من أفكار مناهضة للاسلام . فيكفى أن تعرف مفهوم الفهر عنك حتى تتأكد من نوعية هذا المفهوم . وتتأهب لكل ما هو موجه نحوكم من تشكيك في حضارتك وفكرتك .

والامر الجدير بالاحترام هنا هو الجهد العظيم الذى قام بها مترجمو هذا الكتاب الموسوعى ، وما أحسنوه اليه في تعليقاتهم وحواشيتهم التى زادت من قيمته .

# الرسائل الجامعية

## عرض لبعض الرسائل

### ثناء أنس الوجود

● ● ظفر موضوع بدايات المسرح العربي بكثير من اهتمام الدارسين ، واختلفت الآراء حول تفاصيل هذه البداية ، كذلك رأينا كثيرا من الآراء التي تدور حول ريادة المسرح المصري .

أنور لوتفا في السنتيات في مجلة « المجلة » حول مسرح صنوع ، ثم هناك الدراسة التوثيقية التجميعية التي قام بها الدكتور محمد يوسف نجم وجميع فيها سبع مسرحيات لصنوع ونشرها ، وغير ذلك كثير من الدراسات التي تفرس لدراسة المسرح العربي بخاصة في بداياته .

لقد طهر الكثير من الدراسات الأدبية والتاريخية حول رواد المسرح المصري وبصفة خاصة يعقوب صنوع ، لعل أشهرها تلك الدراسة التي قام بها الدكتور إبراهيم عبيد في كتابه « إلى نظارة » ، أعاد الصحافة الكفافية المصورة وزعيم المسرح في مصر ، مركزا بصفة خاصة على صحائفه الكفافية المصورة ، كذلك تلك المقالة التي نشرها الدكتور

● ● ولغة دراسة حديثة جدا تعود بنا مرة أخرى إلى يعقوب صنوع - قامت بها الباحثة نجوى إبراهيم عانوس لنيل درجة الماجستير في الآداب وأشرف عليها الأستاذ الدكتور عز الدين أسماعيل .

العلمي في الرسالة وإن كان يسهل للتحليل والتوثيق العلمي الذي قامت به الباحثة في الفصول التالية . وفي الباب الثاني تعرض الباحثة للمصادر الفنية التي شكلت رواد « مسرح صنوع » سواء أكانت هذه المصادر شعبية استلهمها صنوع من البيئة المحلية مثل فن إلأراجوز وللتشبه لشاعر الرابطة ، بالإضافة إلى ظهور الشخصيات النسبية النشطة في مسرحه ، مثل شخصية الفلاح المصري المفلوج على أمرة ، أو شخصية شيخ الخاوة المسكين ، أم كانت صادرة غريبة ، فقد تأثر صنوع بثلاثة من كتاب المسرح الغربي على وجه التحديد ، كما تفتت الباحثة ، وهم مولير وجولفولوي وفريديان ، الذين أسهم كل منهم بتصنيف في التأثير في مسرحياته ، سنوء من طريق محاكاة مسرحياتهم ، أو في توظيف تفرس من أجل هدف محدد ، أو استخدام اللغة العلمية ولجمالها الفخيلة . وفي البيت الباحثة هذا التأثر بالفر والغربي في مسرح صنوع من خلال تحليل استوعب مسرحياته المختلفة وأصنافه المسرحية .

ويستل الباب الأخير من الرسالة الجهد العلمي الخاص بالباحثة في هذه الرسالة ، لقد قدمت فيه دراسة مركزة

وعلمت الباحثة لنفسها هدفا من الرسالة تريد تحقيقه ، وهو تقديم دراسة متكاملة عن يعقوب صنوع ، حياته الشخصية ومسرحه ، بوصفه رائد الحركة المسرحية في مصر ، وفي تبجيل تحقيق هذا الهدف قسمت الباحثة رسائلها إلى ثلاثة أبواب ، خصصت الباب الأول منها لدراسة حياة يعقوب صنوع الشخصية ، والآثار المختلفة في حياته ، ودراماته الإبداعية ، وهذا الجزء من الرسالة تقليدي يلجأ إليه الباحثون بعام في الرسائل ، وقد يكون تخصصا ومعمدا في بعض الدراسات وقد يتفكك عنها لا يفتأ فيه في البطن الآخر . وفي هذه الرسالة رسا مثل هذا الجزء المختل (الطبيعي) الذي خلق منه إلى عالم صنوع المسرحي .

وفي ظن الباحثة أجرت الباحثة دراسة شريفة لمسرحيات صنوع من حيث وضعيتها وتاريخ كتابتها وتاريخ عرضها ، وطبيعة هذه المسرحيات من حيث مناهجها الاجتماعية أو السياسي أو كلاهما معا ، وكذلك الأثر بالنسبة للكتابات صنوع الدرامية الأخرى ، مثل لعباته التياترية ومناوراته ونواديره . وحسب الباحثة بصفة عامة لا يتصل مركز النقل

لجحت الباحثة من خلال هذا الباب الى حد كبير - بفضل طموحها وحساسيتها - في تقديم تعريف دقيق تقنية المسرحية عند صنوع ، وعلى النجاس هذه التقنية او تلافها مع اهداف الكاتب الوضوعية .

وأخيرا فلذا لم يكن لهذه الرسالة من فصل سوى توثيق أعمال صنوع المسرحية ، والكشف عن أعمال أخرى لم يكن قد تم التوصل إليها حتى الآن ، مثل مسرحية الزوج الخائن وغيرها من الأعمال الدرامية لصنوع ، وهي مهمة شاقة بسبب هذه الحقبة الزمنية لسيا ، وصعوبة الحصول على مصادر للتوثيق - لذا لم يكن لها فضل سوى هذا ، فانه يكفيها لكي ترتفع الى مستوى الأعمال الجادة والجيدة .

حول نتائج مبرور المسرحي بصفة عامة ، فتموضعت لاستخدام صنوع لمخططي المسرح والمسرحية ، وتقسيم مسرحياته الى فصول وشاهد تقريبا ليا . كذلك تعرضت في هذا الباب لدراسة بناء الشخصيات المسرحية عنده من حيث واقعيته ووظيفتها وأساسها الساذرة ولطيفتها ، وعشت هذا الفصل الجيد بدراسة مستغنية لفئة المسرح ومشكلات الحوار عند صنوع .

ولمناز هذه الدراسة بأنها ألهمت جزءا مساهلا لتكتابات صنوع الدوامية ، مثل اللغات التياترية وللملحورات والتواتر ، وهي التكتابات التي لم تلام شكل المسرحيات الكاملة ولذلك لم تحت باهتمام الدارسين من قبل . وله

● ونترك صنوع والمسرح جانباً لكي نستعرض رسالة أخرى نوقشت منذ أشهر قليلة حول يوم التونسي ولزجاله . واحقاً للحق لم تكن هذه الرسالة هي العمل الجسامي الأول الذي تناول يوم التونسي . فقد سبقته باحثة أخرى في سنة ٧٩ برسالة للدكتوراه عن يوم التونسي ودوره في الصحافة المصرية ، ولكنها - كما يتضح من عنوانها - تنحصر متحن إعلاميا ، ولا تهدف منذ البداية الى تحليل جماليات العمل الفني عند يوم التونسي .

اذن فالرسالة التي قمنا بالبحث « يسرى العزب ، بإشراف المرحوم الأستاذ الدكتور - عبد العزيز الإهواني - تعد من الناحية الواعية الرسالة الأولى من هذه الزاوية من حيث تناولها للأزجال يوم التونسي في دراسة فنية .

ليصحب على دراسية ، او للنسبها محاولة من الباحث لدراسة أدوات التشكيل الجمال عند يوم ، وعلى قريبا او بعدها من موسيقى التشر الصبيح ، وفهم جوانب التجديد التي أحاطها يوم في مجال الوزن والقافية . فالباحث الذي يتناول موسيقى الأزجال عند يوم في دراسة مقارنة مع الأوزان الموسيقية للشعر الصبيح ، ومثل هذا الموضوع قد لا يطرح جديدا ، فقد ناقشت رسالتي هذه وفدراسات كثيرة ، الفروق بين الشعر العامي والشعر الصبيح ، وكان بإمكان الباحث التاء الغضوء بصفة خاصة على البنية الموسيقية عند يوم ، بوصفها وحدة قالية بذاتها ، مادام قد رأى في الموسيقى هذه شيئا لائلا للنظر ، وتحليل أسباب هذا العناد ، وعناصر الجمال فيها . اما ما قام به الباحث ليص من باب تحصيل الحاصل ، فلا بد من فروق بين البنية الموسيقية للشعر الصبيح والشعر العامي من ناحية ، ومن ناحية أخرى لابد أن يكون يوم قد أدخل بعض التغيير على مسهل الأوزان ، خصوصا وهو يطرح اللغة والصورة والموسيقى لمعالجة القضايا المتغيرة التي عاصرها .

اما الفصل الثاني من هذا الباب فيتناول الصورة الشعرية في أزجال يوم وهذا الفصل يشتمل على ما أسماه الباحث « الصور الكبرى » او « الصور البصرية » في أزجال يوم . ولا أدري سبب هذه التسمية ، هل ترجع الى أن هذه الأزجال تشتمل على طابع واسع من الحياة يمثل البشر فيه حضرا أساسيا ؟ . كذلك قسم الباحثة دراسة مفصلة في التقليدية حول عناصر تشكيل « الصور الكبرى » مثل التفسير والإشارة والكتابة وغيرها وواضح أن معلومات الباحث في هذا الفصل بشأن الصورة ، قديمة جدا وتحتاج الى مزيد من الإصص ، خصوصا في مجال الصورة الشعرية .

ولنأخذ كبير بين ما يأخذ به الباحث نفسه وبين ما يفرض اليه من نتائج ، أو ما يحقق في النهاية من أهداف . وهو ما يسميه اللقاء بالقر بين « التحلل » وبين « الأداء » . فهذه الرسالة موضوع المرفق أرادت أن تدرس أزجال يوم دراسة فنية ، لذا بها تلعت وراء دراسة احصائية وصلية ، لا تلم جديدا ، ولا تخرج عن طبيعة الملامت الصلبة غير المتخصصة التي يلمح بها الصفي في المائدة عند القربا ذكرى يوم التونسي . ولا وجه للمقارنة بين تفوق الأعمال الكاملة المرفقة التي نشرها المرحوم الأستاذ رشدي صالح في عامي ٧٦ ، ٧٧ . وبين هذه الرسالة .

وتقسم الرسالة باين كبيرين يقطن ليا يقرب من ارميصة صفحة ، تسبها ديباجة تعد بالكثير القصص . ويصل الجزء التاريخي التقليدي بابا بالكلمة منها ، خصص الباحث لدراسة حياة الشاعر ولقائه وآثاره ، ثم تناول نتائج الأدبي بصفة عامة من شعر وزجل ومقامات ومفالات وأغنيات وأوبريت ولوايز الغ . . . وذلك في دراسة وصلية سردي لا تلت على احصائية ، ولا تخرج جدا حول فنية يومها . ثم ينضم الباحث هذا الفصل الكبير بدراسة احصائية قدم فيها أزجال يوم التونسي بعد أن جسم نفسه - على أساس لا ألهه - عنه تقسيم هذه الأزجال الى أزجال ما قبل الملقى ، وأزجال في أثناء الملقى ، وأزجال ما بعد الملقى ، حتى يعلم أن هذا الملقى هو المنهج الأسيل والمامل الثابت في تشكيل نبرة الشعر عند يوم وقطرها على الرغم من أن انشادات الملقى مثلا قد تصبح ذات تأثير أكثر وضوحا في إشار يوم في مرحلة ما بعد الملقى ، وهي المرحلة التي تصود الباحث أنها تمثل الاستمرار النفسي والمهادنة في شعره .

اما الباب الثاني ، وهو خاسر بالدراسة الفنية

## ● عرض الرسائل الجامعية

تتوه الرسالة قبل قراءته بعلمها • لكل باب من أبواب الرسالة ، بل كل فصل منها ، يمكن أن يكون موضوعاً قائماً بذاته رسالة جامعية ، ناهيك عن اللغة والتركيبة اللغوية ، وهو الجانب الذي اهتم به الباحث ، على الرغم من أن التركيبة اللغوية عند يوم ثلاث طيبة خاصة ، إلى الحد الذي كان يفتنى فيه من عاصمة يوم على الصحن • وربما كانت الحسنة الوحيدة التي قلدها الباحث في هذه الرسالة هي أنه استطاع توليق ٧٤ حفيداً زجلية ليوم اخلتها الاتصال الكاملة له ، وإن كان من ثادية أخرى قد اخلق الباب لـم تسجيل رسالة جامعية أخرى تحمل نفس العنوان قد تكون أكثر كفاءة •

والصل الثالث في هذه الدراسة يتناول البناء الفني في أشكال الصيغ الشعبية عند يوم • وقد رسم الباحث هذه الأشكال في أربعة • هي القصيدة واللؤلؤ والمضمة والمنظومة ذات القزمية المتكررة • ثم قام بتصنيف أرجال يوم تحت هذه الأشكال الأربعة •

ولما كان الحال كذلك فلن ما توصل إليه الباحث من نتائج لابد أن يقع في نطاق تصنيف العاقل ، مع أنه قدم خلاصة لبحثه تحتوي على مجموعة من النتائج المصنفة تحت ما اسماء بالتجديد في الأوزان والتجديد في البناء والتجديد في الصورة ، وكانت هذه النتائج التقليدية بمثابة النهاية الطبيعية ، إذ الزم الباحث نفسه عند النهاية بمهمة صعبة

● ● ومن الأدب الشعبي ننتقل إلى موضوع طريف لرسالة في الأدب المقارن قلدها الباحث حسن عباس لتيسيل درجة الماجستير في الأدب ، بإشراف الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل وشاؤوه في الإشراف الأستاذ الدكتور كامل متول ، وموضوع الرسالة هو « حي بن يقظان وروبنسون كروزو - دراسة مقارنة » •

النتائج التي توصل إليها في هذه الدراسة وأسماء • أن الباحث رأى أن كلتا القصص تنتمي إلى الأدب الطوباوي النزعة من ناحية ، ولكنهما يختلفان عنه في أن كليهما تمنى بالفرح والتسودج الأمثل الذي ينبغي أن يكون عليه الفرد • وهذا المفهوم يخالف المفهوم السائد في لندن للعدالة ، مثل جمهورية اللاطون • وقد استعج الباحث من انشبه في الشكل والمضمون والغاية التي سعى إليها كل من البطلين في السبلن - استعج أن تكون قصة حي بن يقظان هي المثل الذي اخذاه ديغو في روايته • كذلك تشابه السلان في فرض المزمة على البطلين ، وتقابلهت أسباب فرض المزمة على البطلين وأماكن النفي التي فرضت عليهما في جزيرة مهيورة يحيط بها ماء • من كل جانب ، وهو نلى - كما يقول الباحث - لم يكن يبعد إلى عدم حياتهما بل إلى تصحيح مسار هذه الحياة بتدخل مدير من قبل النهاية الإلهية • وعلى هذا الصعيد ينضى الباحث في وصف أوجه النسب بين السبلن ، كالمحاكاة القصصية المفضة ، وغرابة الموضوع ، وإن كليهما يمد من قصص القصصيات النامية ، على الرغم من أن السكر حمر النصر السائد لهما •

هذا الباب الثالث هو أهم أبواب الرسالة جميعاً ، فقد ظهر فيه الجهد الطويل القاصي بالبحث • وقد جاء منسجماً مع ما اخله الباحث على عاقله منذ بداية البحث ، فقد طرح إشكالية وتبع في الإجابة منها ومعالجتها بنجاح ، وتوصل إلى قطع الشك باليقين حول التساؤل السابق ، أو هو على الأقل قطع الشك باليقين إلى أن ظهور دراسة أخرى تكمي هذه النتائج أو تفرعها أو تعالج منها •

يقول الباحث صاحب الرسالة : « إن القص ما تجرعه هذه الدراسة هو أن نسمي في الإجابة من سؤال كثر تردده وهو هل كان قصة حي بن يقظان لابن طليل تأليف في رواية روبنسون كروزو لدانيال ديغو ؟ » •

ومن خلال دراسة مستفيضة تقع في ثلاثة أبواب كبيرة ، حاول صاحب هذه الرسالة الإجابة عن هذا السؤال • وقد تتبع الباحث في الباب الأول من الدراسة حياة ابن طليل الشخصية ، وللأثر التي عملت في فكره • ثم تناول بالتحليل قصة حي بن يقظان ، وبعد ذلك تناول حياة الكاتب الإنجليزي دانيال ديغو الشخصية والمؤثرات التي عملت في فكره • وقصيدة روبنسون كروزو • وهو باب تاريخي يشهد على التصحيح ، ولذلك احتجبت فيه شخصية الباحث إلى حد كبير • أما الباب الثاني من الرسالة فيتبع في الباحث الصلوات التاريخية والمصادر محتملة التأثير التي يمكن أن تكون قد أسهمت في نقل تأثير حي بن يقظان إلى روبنسون كروزو • وقد أثبت الباحث في هذا الباب وجود تأثير عربي من ابن طليل على دانيال ديغو ، فقد ترجمت قصة حي بن يقظان إلى اللغة اللاتينية وإلى الإنجليزية ، عدة مرات خلال حياة دانيال ديغو نفسه • وقد حصر الباحث هذا التأثير القوي في مجموعة كبيرة من أوجه القسبة التي توصل إليها في الباب الثالث والأخير من الرسالة • والذي يمد متعسناً مع الباب الثاني الإجابة عن السؤال الذي طرحه الباحث في المقدمة •

ولعله يمكن من الملمح أن نلظر مع الباحث في بعض

● ● ومن مجموعة لا بأس بها من الدراسات التي تركزت في الآونة الأخيرة حول تأثير المأثورات الشعبية على بعض الأشكال الأدبية في الأدب • تأتي رسالة جادة تبحث في نفس الموضوع • وقد سبقت هذه الرسالة مجموعة أخرى من الرسائل التي سارت في نفس الاتجاه •

وهي رسالة قلدها الباحث عبد الرحمن بيسموتليل درجة الماجستير بإشراف الدكتور جابر عصفور ، وعنوانها المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية •

طريقتي لفهمتي الول والمخلص المنظر ، برهيمها :  
السلي بقصد افاته ، والايجابين لتطويه وتحيته ، وذلك  
كله من خلال استعراض جاد مستوعب للروايات التي  
نهت على توطيد فكري الول والمخلص .

وقد اتاحت خطة البحث ، إمكانية الأجابة عن الأسئلة التي يمكن أن تثار حول هذا الموضوع ، كما اتاحت إمكانية تحقيق أثر المألووات الشعبية بشئ أشكالها في بناء الرواية، وكذلك إمكانية إبراز الدلالات الجمالية والفكرية التي يعكسها توصيل هذه المألووات في صياغة الرواية ، وأن كان البحث في هذه الرسالة قد ركز بصورة أساسية على الدلالات الفكرية والوهمية أكثر من تركيزه على الجانب الجمال الأثر فيها .

[illegible]

أما الباب الثالث ، وعنوانه « جدلية الجبر والعلل » ،  
 فيقوم على دراسة الروايات التي عالجت هذه الجدلية في  
 المأثورات الفلسفية ، وفي الواقع الفلسطيني ، من خلال  
 تعريف شخصيات وأشكال وعناصر تراثية ، ومن خلال قولها  
 بعض الأفكار والمفاهيم التراثية المأخوذة لانهاضها وتقديم  
 دليل إيجابي لها . ومن خلال هذا الباب قدم الباحث جدليته

# ببليوجرافيا الكتب

## قائمة بأهم الكتب التي صدرت في مصر

• من يناير الى سبتمبر ١٩٨٠

### ١ - الدراسات الأدبية

- **الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث** .  
نابت محمد بداري . القاهرة . مطبعة السعادة .  
٢٥٦ ص .
- **ازدهار وسقوط المسرح المصري** .  
ناروق عبد القادر . القاهرة . دار الفكر للنشر  
٩٠ ص .
- **الأسطورة والفن الشعبي** .  
عبد الحليم بولس . القاهرة . الشرق العربي للن  
الطباعة .  
١١٧ ص .
- **الوان من الأدب المصري الحديث في القصة القصيرة** .  
مصطفى ماهر وآخرون . القاهرة . مؤسسة  
روز اليوسف .  
٥٠٧ ص .
- **بانوراما الرواية العربية الحديثة** .  
سيد حامد النجاج . القاهرة . سجل العرب .  
٦٦٢ ص .
- **تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الالهية لقانت** .  
صلاح فضل . القاهرة . سجل العرب  
٣٨٨ ص .
- **تجديدات سنة ٢٠٠٠** .  
توفيق الحكيم . القاهرة . الشركة المصرية للن الطباعة  
٢٤٢ ص .
- **تدال على الى التولنج** .  
يحيى على . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب  
١٢٠ ص .
- **تجارب معاصرة في الشعر الجاهل** .  
سميد دعبس . القاهرة . دار عرجان للطباعة

- **الجمال والحرية الشخصية الإنسانية في أدب الصغار** .  
نسات أحمد غزاد . القاهرة . دار المعارف .  
٢٢٧ ص .
- **الحب في الشعر العربي (كتابك ١٢٣)** .  
عفاف السيد زيدان . القاهرة . دار المعارف .  
٧٨ ص .
- **الحب ديسا** . لغا الكلال لغا السالك  
رشدي صالح . القاهرة . أخبار اليوم .  
٢/٢٢٧ ص .
- **حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق** .  
عبد الحكيم بلبح . القاهرة . الهيئة المصرية العامة  
للكتاب .
- **خطابة أصولها** . لتاريخها في ازهر صودها عند المغرب  
الامام أبو زهرة . القاهرة . مطابع البحري  
٣٦٢ ص .
- **دراسات فلسفية في الأدب والتاريخ** .  
الطاهر أحمد مكي . القاهرة . مطابع القاهرة .  
٤٠٦ ص .
- **دراسات معاصرة** .  
عبد الغفار مكاوي وآخرون . القاهرة . دار العلم  
للطباعة .
- **دراسات نقدية في الأدب المعاصر** .  
مصطفى عبد الحليم السحر . القاهرة . الهيئة  
المصرية العامة للكتاب .
- **الزوايا الثلاثة** . نجيب محفوظ . يوسف السباعي .  
أحمد عبد العظيم عبد الله .
- **تأليف يوسف الباروني** . القاهرة . الهيئة المصرية  
العامة للكتاب .
- **٣١٣ ص**





## ٢ - الشعر :

### • أصداء الحب

محمد ليلى بنو الدين • القاهرة

٢٢ من

### • أصداء النأي

احمد مكي • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٦٥ من

### • الأصمعيات ( ديوان العرب ٢ )

اختيار الأسمى • القاهرة • دار المعارف

٣١١ من

### • الأنا الشعر يا مولاي

فحنى سميد • القاهرة • مؤسسة روز اليوسف

١٢٦ من

### • يوم التوتلى ( الأعمال التامة )

رشدى صالح • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

٦ ج

### • ديوان جميل شاعر الجبى الطوى

جميل بن مسر • تحقيق عبد الستار احمد فراج • القاهرة • دار الطباعة الحديثة

٢٥٠ من

### • ديوان حافظ ابراهيم

حافظ ابراهيم • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢ -

### • رحلة في اعماق الكلمات

فوزى المتنبلى • القاهرة • دار المعارف

١٣٤ من

### • رقيق الذكريات

روحية فالتلى • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٤٩ من

### • السفر في اناهار القلما

محمد أبو دومة • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٤٥ من

### • طوقس العشق

محمد فهمى سيد • القاهرة • مطابع الناشر العربى

٦٤ من

### • فى عتيك عنوانى

لارول جويده • القاهرة • دار غريب للطباعة

١٤٣ من

### • شعر ابن الفارض فى ضوء التراث الأدبى الحديث

عبد الحالى محمود عبد الحالى • القاهرة • مطابع سجل العرب

١٣٣ من

### • الشعر العربى الحديث المرافقه وصوده

نازك ابراهيم عبد الناج • القاهرة

١٧٤ من

### • الشعر العربى المعاصر

الظاهر احمد مكي • القاهرة • دار المعارف

٢٨٠ من

### • صلحات مجهولة فى الأدب

رجاء النقاش • القاهرة • المؤسسة العربية

٣٣٢ من

### • عصر الدول والامارات - الجزيرة العربية - العراق - ايران

شوقى شيد • القاهرة • مطابع دار المعارف

٢/١٨٤ من

### • عل طفى فى التشريح العباسى ج ٢

احسان عبد القدوس • القاهرة • دار المعارف

٢٢١ من

### • عيب التأليف القرخى

تأليف ولتر كين • ترجمة: عبد العظيم الصلوى • القاهرة • دار مصر للطباعة

١٨٠ من

### • فى الأدب الشعبي الإسلامى للقرآن

حسن جيب المصرى • القاهرة • مكتبة الانجلو المصرية

٢٥٢ من

### • فى الأدب العربى

طه حسين • القاهرة • دار المعارف

٢٣٣ من

### • فى الشعر العباسى

عز الدين اسماعيل • القاهرة • دار المعارف

٤٤٨ -

### • المسرح التجريبى من ستانيسلافسكى حتى اليوم

ترجمة لارول عبد اللادر • القاهرة • دار الفكر المعاصر

١٦٠ من

### • المسرح الشامل ( كتابك )

احمد زكى • القاهرة • دار المعارف

٦٢ من

### • ملحق شرح للمشكل من شعر المتنبي

خاند عبد الحيد • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٢٤ من

### • نقد الشعر لآبى الفرج قدامة بن جيل

تأليف آبى الفرج قدامة بن جيل تحقيق كمال مصطفى • القاهرة • مطابع الديوى

٢٦٤ من

## راحلان كريمان

● ● منيت حياتنا الفكرية والأدبية  
في الآونة الأخيرة بوفاة استاذين وعالمين  
جليلين هما الدكتور عبد العزيز الأهواني  
والدكتور محمد النويهي .

والمجلة إذ تنماهما ترى من واجبهما  
أن تنشر دراسة موضوعية وافية عن حياة  
كل منهما الفكرية ، متناولة جهوده العلمية،  
واسهامه في تأصيل كثير من الأفكار ، وفي  
اثراء المكتبة العربية بالدراسات الرصينة ،  
وفي دعم النهضة الأدبية المعاصرة ، وفاء  
ببعض حقهما ، وتقديرا للدور الكبير الذي  
قام به كل منهما .

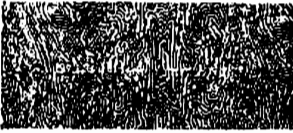
لقد اعطيا الكثير ، وخرج عل أيديهما  
أكثر من جيل ، وتركنا في حياتنا الفكرية  
والأدبية بصمات لا تزول . رحمهما الله !



آخِرُ مَا كَتَبَهُ الدُّكْتُورُ عَبْدُ الْعَزِيزِ الْأَهْوَانِي



## التُّرَاثُ الْمُنْقَطَعُ



### الزَّجَلُ... الشعرُ العامي



● ساسم الرحوم الدكتور الأهواني  
بكتابة هذا المجلد في تشجيع فكرة تبناها  
مجموعة من الشباب لإنشاء مجلة خاصة بهم ،  
تدبر عن مقامهم الفكري ، بعنوان «خطوته» .  
ونحن ، لا نشكر لهم إشارتنا بهذا المجلد الذي  
كتبه الفيلسوف لبيب وفاته ، نرجو لهم التوفيق  
في «خطواتهم» .

القدماء باسم الزجل . ولا أكاد أعرف - في نطاق الجامعات  
والرسائل الجامعية - من كتب عن الزجالين المحدثين ،  
باستثناء بيرم التونسي ، على حين أن رسائل كثيرة عن الشعر  
الشعبي من هوايل وأغان ، جمعت من أفواه الأحياء من الناس  
في مختلف البلاد .

● ● أخرجت المطابع في مصر ، ولا تزال تخرج ،  
مجموعاته كثيرة من شعر نظمته في اللغة العامية شعراء معروفة  
أسمائهم . وأحسب أن هذا الشعر العامي - على أهميته لم  
يظهر بما يستحقه من عناية الناقدين والباحثين . لقد انصرف  
هؤلاء إلى الشعر العربي في صياغته القديمة والحديثة ،  
وأعرضوا أو كادوا يعرضون ، عن هذا الفن الذي عرفه

## ● التراث المنقطع

فاذا تساءلنا كيف استطاع فن نظم في لهجة عامية أن يظل مفهوما متداولاً في أقطار ذات لهجات مختلفة ؟ فالجواب أنه تمكن من ذلك لارتكازه على عنصرين . أولهما أن الزجل كفن من فنون التعبير ظل على صلة بالفنيين الآخرين : القصيد والتوشيح ، وظل الزجالون كجماعة مثقفة على علم ولهم بالثقافة العربية على اختلاف علومه وفنونه .

والعنصر الثاني - وهو متفرع عن هذا الأول - هو أن لغة الأزجال كانت لغة وسطى بين لغة الحديث اليومي ، أي بين العامية الدارجة وبين اللغة الفصحى أو المربية التي سجل فيها الشعر والتوشيح وسائل للتراث العربي .

فاذا تركنا الصور القديمة ، وجئنا إلى عصرنا الحاضر نفتش عن الفنون الثلاثة المذكورة من حيث ارتباطها أو انقطاعها عن تراثها السابق وجدنا ما يستحق التفكير فيه والوقوف عنده .

أما الشعر المرب فقد ظل مرتبطاً بتراثه القديم على الرغم من كل ما حدث فيه من تطور وتغيير ، منذ جيل البارودي إلى جيل شوقي إلى أصحاب مدرسة الديوان إلى جماعة أبوللو إلى الشعراء المعاصرين .

وربما اختلف نصيب هؤلاء الشعراء في مدى استيعابهم للتراث الفصحي وعكولهم عليه ومولاهم منه ، ولكنهم على أي حال لا يجهلون .

ولعل منهم من يرى وجوب الدراسة العميقة له ، والاستفادة منه ، ليكون تجديدهم قائماً على أساس صحيح يكتسبه أصالة وتأثيراً .

أما تراث التوشيح فقد ظل حياً في مجال السماع ، وظلت الموشحات القديمة لابن زهر وابن سهل وابن الخطيب ، وهم أندلسيون ، وابن سناء الملك ومن جاء بعده من مصريين يجسدون استجابة لدى جمهور المستمعين . بل ويوجد من يحرصون على أحيائه ، والنظم في قوائمه من مؤلفي الأغاني وكتاب المسرحيات الغنائية . فلما وجدنا ناهض الأغاني والأناشيد الحديثة التي يصطنع العامية ، ولكنه ظل مع ذلك يحوم حول نماذج الموشحات في مختلف الصور ، ويساوم التوفيق بين الجديد والقديم حسب أصول التلحين الموسيقي . أما في الزجل ، فيبدو أن الحديث منه قد انقطع عن التراث الأزجلي قطعاً يشبه أن يكون تاماً . حقاً أن ظاهرة الفسحة الوسطى بين العامية الدارجة وبين الفصحى ظلت سمة للزجل الحديث ، كما كانت سمة للزجل القديم .

وهذا هو ما يفرق بين للزجل أو ما يسمى بالشعر العامي وبين الشعر الشعبي الخالص مثلاً في الموابيل التي يحفظها العامة ويبدلون منها مشافهة .

وكذلك ظل شعراء العامية المحدثون ينتمون إلى الفسحة المثقفة ، ويظفرون بحظ من معرفة الثقافة الفسحة على اختلاف فنونها ، كما كان شأن الزجالين القدماء .



أنتى ادعو إلى متابعة هذا الانتاج وتقييمه . وتوضيح مكانته بين فنون القول في حياتنا المعاصرة ، فهو جدير بالدراسة ، وهو كفيل بأن يكمل الصورة عن اشكال التعبير الفن في مجتمعنا الجديد ، وجوانب الخلق والإبداع لدى جيل من شعرائنا المحدثين . ولا أحب أن يقتصر الأمر على الدراسات الأكاديمية . بل أرجو أن يتجاوز ذلك إلى الصحف والمجلات ووسائل الاعلام الأخرى ، ليتحقق بذلك التفاعل المنشود بين الشعراء والناقد والمجتمعات .

وأرجو أن استطاع القيام بنصيب في التعريف بهذا الانتاج بعد أن قمت من قبل بدراسة الزجل في عصوره الأولى .

لقد ظهر فن الزجل ، أول مظهر ، في ذلك القطر العربي البعيد عن مركز العروبة في الأندلس منذ القرن الرابع والخامس الهجريين .

وكان ظهور الزجل حدثاً في تاريخ الشعر العربي ، سبقه حدث آخر في نفس ذلك القطر ، وهو ظهور فن التوشيح في القرن الثالث الهجري .

وكان التوشيح بمثابة الثورة على القصيدة العربية ذات القافية الواحدة والوزن الواحد ، وكان الزجل بمثابة الثورة على التوشيح . لقد استخدمت الموشحات اللغة المربية ، ولكنها حولت القصيدة إلى مقطوعات ذات أغصان وأفعال ، فعدلت بذلك عن الوزن الواحد والقافية الموحدة إلى تعدد الأوزان والقوافي . وسار الزجل في طريق الموشحات من ناحية الأوزان والقوافي . ولكنه استخدم اللغة العامية مكان اللغة المربية .

وربما يختلف مؤرخو الشعر العربي في تحليل ظهور هاتين الحركتين وربما أطالوا الحديث عن الصلة بين التوشيح والتطور الموسيقي ، وعن الصلة بين الزجل والأغاني الشعبية . ولكنهم لا يختلفون في أن هذين الفنين كانا مصدر تراء للشعر العربي ، وأنهما انتقلا من الأندلس إلى المغرب والشرق وصارا تراثاً عربياً مشتركاً يقتدى فيه اللاحقون بالسابقين . وكذلك لا يختلفون في الدور الكبير الذي اضطلع به في تطوير هذا الفن أمام الزجالين بالأندلس أبو بكر بن قزمان ، وأن أزجال هذا الإمام كانت تروى في حواضر المغرب والشرق على السواء .

ولكن الذى بين يدي من انتاج شعره العامية يجعلنى أرى أنهم ، او فريقا كبيرا منهم ، قد ارتبط بالشعر الحديث ارتباطا وثيقا كاد يفصلهم عن الشعر الشعبى من جانب ، وعن التراث الزجل من جانب آخر .

وهم بذلك يختلفون اختلافا جوهريا عن الرجال القديم . لقد كانت قضيتهم التجاذب بين قطبي القصيدة العربية من ناحية ، والشعر الشعبى والأغاني الشعبى من ناحية أخرى ، هي القضية الأساسية عند الرجال القديم . فانتج نهجا وسطا وأقام توازنا بين هذين القطبين . وحقق لنفسه استقلالا ونوعية متميزة ، فلم يعرّفه تيار الفصحى ولم يعرّفه تيار العامية ، واستعان فى هذا بقوالب التوشيح واعتصم بها .

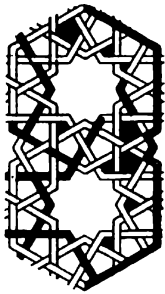
**والآن وقد تفرع سحر السليمة - والسليمة من اصطلاحاتهم - فجئنا الى شاطئ الشعر ، وابتعدت عن الشاطئ الآخر ، صار المنهج الصحيح لتقييم هذا الشعر العامي او الزجل الحديث ، وكشف أسرارهِ وإدراك أبعاده وجلاله عبقرته ، منوط بالربط بينه وبين مدارس الشعر الحديث او الشعر الحر ، وما لهذا الشعر من أساليب واتجاهات ونوازع ومدارس .**

لقد أصبح هذا الشعر هو تراث لشعراء العامية المحدثين ، فوجب أن يتفتح لذلك المنهج الدراسة . وذلك تصور مبدئى تشبه الدراسة او تنفيه .

ولكن شعراء العامية لا يكادون يعرفون شيئا عن الزجل القديم . لا فى عصوره البعيدة وحدها ، وإنما فى عصوره القريبة . أيضا ، فإذا كانوا يجهلون ابن قزمان وأبا الحسن الششتري . وهما أندلسيان ، بهم لا يعرفون أيضا القيم الفبارى والبدر الزيتوني والمجازى . وهم مصريون . بل لعلنى لا أبالغ إذا قلت أن معرفة أكثرهم بعبد الله النديم وأمام المعبد وعزت صفير ومن عاصروهم او جاء بعدهم لا تكاد تتجاوز معرفة الاسماء او معرفة النزر القليل الذى لا يفتنى من أزجالهم . وأكثر من هذا أن شعراء العامية او معظمهم يرفضون أن يسمى فنههم زجلا ، وإن يطلق عليهم اسم الزجالين . وكان هذا الاسم المريق انتهى وجوده بوفاة بريم التونسي . وأبو بينة . وهذا الرفض دليل يثبت بغير شك هذا الانقطاع التراثى الذى نتحدث عنه .

ومن حق مؤرخي الشعر أن يتساءلوا عن أسباب هذا الانقطاع ولهم أيضا أن يتساءلوا عن آثار ذلك فى الشعر العامي ، كان خيرا أم شرا . ولهم أيضا أن يتساءلوا عن المصادر البديلة التى يستمد منها هذا الفن فى مرحلته الحديثة أصوله وصنعتة وموازينه الفنية ونماذجه المختارة ومقاييس الاجادة فيه ، ذلك أن كل فن حقيقى لا يستطيع أن يمسو ويزدهر إلا أن تكون له جذور وأصول .

وهذا التساؤل لن يجد اجابته الصحيحة إلا بعد الدواحه الشاملة المستوفاة لهذا الانتاج الحديث . وذلك ما لست ادعيه لنفسى الآن .



**فصول**  
**فصول**

● ● كانت وفاة الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهواني في الثالث عشر من مارس الماضي (١٩٨٠) حدثاً فاجعاً ملا بالأم نفوس محبيه ومريديه وزملائه وأصدقائه وما كان أكثرهم في الصالح العربي كله على اتساعه من العراق والكويت إلى المغرب الأقصى . فقد كان للأهواني في كل هذه البلاد تلاميذ وأحباب يعرفون له قدره بصفته عالماً وأستاذاً ، وبحبونه إنساناً يجمع بين العلم وحسن الخلق وكرم النفس وحب الخير للجميع .

# عبد العزيز الأهواني

## والتراث

لقد عرفنا على طول طريق العلم الجامعي التي سلكناها طرازين من الأساندة لكل منهما فضله بغير شك ولكن لكل منهما منهجا خاصا في إيصال علمهم إلى من يحيط بهم : أما الطراز الأول فهو لأولئك الأساندة العلماء الذين يقتصرون على أداء واجبهم في إيصال قدر مطلوب من المعارف لتلاميذهم مجتهدين في ذلك بقدر ما تعينهم ظروف العمل ، وأما الطراز الثاني فهو الذي لا يتجه فقط إلى عقول التلاميذ وإذهابهم وإنما لشخصياتهم وسلوكهم العلمي والخالقي أيضا ، وربما كان الطراز الأول الذي يفرغ بعد أداء واجبه إلى التأليف والكتابة أغزر إنتاجا وأكثر كتباً ، ولكن الطراز الثاني هو الأعظم أثرا في نفوس من يتوجهون إليه ، لا من التلاميذ المباشرين فحسب ، بل كذلك من الأصدقاء والزملاء وحتى ممن يتصلون بهم اتصالا غير مباشر . وقد كان الأهواني من هذا الطراز الثاني الذي يعنى بالتوجيه وبالسلوك العلمي والثقافي أكثر مما يعنى بالتلقين ، والذي نذكر من أمثلة الفلة طه حسين وأحمد أمين وأمين الخولي وعباس محمود العقاد طيب الله أرواحهم وشوقى صيف ومحمود شاكر مد الله في عمرهما .

وعلى الرغم من أن الأهواني قد اشتغل طوال حياته التي امتدت على طول خمسة وستين عاما

لقد كان الأهواني - فضلا عن كونه أستاذا جامعيا وباحثا متخصصا - نموذجا رفيعا للمثقف العربي الذي يرى لأمته ومجتمعه ديناً عليه لابد أن يؤديه ، فالعلم عنده ليس مجرد فرع من فروع المعرفة يكتف على الباحث منقطعا له في برج عاجي ، معرضا عن هموم المجتمع الذي يعيش بين ظهرانيه ، بل هو خدمة عامة تستحق أن تبدل فيه التضييقات بنفس راضية ، وكأنه كان ياتس في ذلك بعظماء العلماء من سلفنا الصالح الذين كانوا يرون زكاة العلم أن يؤدوه للناس ولا يكتمونه . وما كان أكثر ما يلح الأهواني على هذا الموضوع : موضوع رسالة الأستاذ الجامعي وكيف ينبغي أن تكون ، فهو يرى أن هذه الرسالة لا تنتهي بفرغ الأستاذ من محاضراته في قاعة الدروس ولا بمكوفه على كتاب يخرج له يهيئه لنفسه به قندرا من الثسفرة أو المال أو الجاه ، وإذا كان هذان العلمان :لقاء الدروس والتأليف من المقومات الأساسية لشخصية الأستاذ فإنها ليسا إلا البداية والمنطلق نحو جهاد طويل متواصل يسمى فيه العالم إلى أكبر عدد من تلاميذه ومريديه يث في نفوسهم روح العلم يستثير إذهابهم بما يطرح من مشكلات ويناقش معهم شتى جوانب المعرفة ويقوم معهم أصول منهج التفكير والبحث .

وإذا كان فضل هذه الندوات كبيرا على كل من كانوا يترددون عليها من رجال الفكر والثقافة فإنها كانت أيضا حافزا قويا طالما شحذ قلم الأهلواني نفسه واستشاره إلى معالجة كثير من القضايا التي كانت تهم امتنا العربية خلال السنوات الثلاثين الأخيرة ، التي كانت من أحفل سنوات تاريخنا المعاصر بالأحداث . واذكر من هذه القضايا قضية اللقاء بين الحضارات التي كانت دائما هي الشغل الشاغل للأهلواني ، وقضية أزمة اللغة العربية الفصحى في مجتمع اليوم ، وقضية الوحدة العربية ، ودور المثقف في مجتمعاتنا العربي الحديث ، وغير ذلك مما تناوله قلم الأهلواني على صفحات كثير من صحف العالم العربي ومجلاته في القاهرة وبيروت ودمشق والرباط والجزائر .

لقد أول الأهلواني جانبا كبيرا من اهتمامه لقضية المعاصرة في أدبنا العربي ، ودور الأدب في بحث مشكلات مجتمعاتنا المعاصرة ، ورسالته في خدمته ، وكذلك للقضية القومية والوحدة ، ولمكان الأدب الشعبية من أدبنا العربي ، فديما وحديشا ، ولمشكلة الصراع بين الفصحى واللهجات العامية . وكان في كل ما طرحه من هذه القضايا نائفا حرا ومفكرا تقدميا بمعنى الكلمة . ولعل ذلك هو ما جعل بعض الباحثين يتصورون أن التراث العربي ومنجزاته لم يكن يحتل من فكر الأهلواني حيزا مرموقا . وكانت السنوات التي امتدت بعد ثورة يولية سنة ١٩٥٢ إلى أواسط الستينيات قد شهدت بروز فكرة القومية العربية واشتداد جدل المفكرين حول فلسفتها ومقوماتها . ومن هنا كان بعض المثقفين ينتقرون في شيء من الريبة إلى كل دعوة تستحث الباحثين على دراسة مشكلة اللهجات العامية أو توجه الاهتمام إلى آدابنا الشعبية ، وكان هذا الاهتمام مضاه الانسلاخ عن قوميتنا العربية أو الاعراض عن تراثنا الثقافي القديم .

وذلك هو ما يحملنا على أن نختص هذا الموضوع بالبحث ، لندرس فيه مكان التراث القديم من اهتمام عبد العزيز الأهلواني ومن نتاجه الفكري ، ومدى التفاعل في فكره بين القديم والحديث .

### ● الأهلواني وبداية اهتمامه بالدراسات الاندلسية :

عبد العزيز الأهلواني من الباحثين الذين عرفوا طريقهم ، وخطوا مستقبل حياتهم العلمية منذ شبابه المبكر ، فقد استهووه الاندلس منذ أن

## عبد العزيز الأهلواني والتراث

( ١٩١٥ - ١٩٨٠ ) بفرع معين من فروع الدراسة تخصص فيه تخصصا دقيقا هو ميدان الدراسات الاندلسية ، فإن ذلك لم يمنعه من المشاركة النشيطة في حياة امتنا الثقافية ، وقد باشر ذلك من مواقع عمل تعددت وتنوعت تنوعا كبيرا : بصفته وكيلًا لمعهد الدراسات الإسلامية في مدريد ، ومستشارا ثقافيا لبلادنا في الرباط ، ووكيلًا لوزارة الثقافة ، ورئيسًا لمؤسسة الفنون المسرحية ، وأمينًا فنيا للشعبة القومية لليونسكو ، هذا فضلا عن عمله الأساسي الذي ظل يزاوله أكثر من ثلاثين سنة استاذًا في الجامعة .

ومن هذه المنابر المختلفة التي لم نصد إلا بعض معالمها البارزة استطاع الأهلواني بلسانه وقلمه وجهده الذي لم ينقطع أن يؤثر في حياتنا الثقافية تأثيرا عميقا لم يترك جانبا من جوانبها . وربما كان أهم تلك المنابر التي باشر الأهلواني منها ذلك التأني العميق - مع أنه لم يكن موقع عمل رسمي - هو نفوذه الأسبوعيتان اللتان كان يقدحهما في داره ، فاتحبا أبوابها لكل طارق ، فقد كانت هذه الندوات متعة للروح والفكر ، وما أكثر القضايا التي كانت تمالج فيها في حوار موضوعي كان الأهلواني استنابا في أدلته وتوجيهه .

وقد انعكس هذا الحوار أيضا على جهود الأهلواني في كل مكان ، وأصبح سمة تميز عمله دائما ، حتى حينما تضطره ظروف عمله إلى التغيب عن مصر ، ففي مدريد كانت له ندوة في بيته وفي معهد الدراسات الإسلامية هناك ، وفي الرباط كان له لقاء أسبوعي ينظمه في فندق برج حسان ، وحتى فترات إقامته القصيرة في سوريا والكويت لم تكن تخلو من ندوات يجتمع فيها إليه صفوة المثقفين في هذه الأنحاء .

ولا يزال في طريقه الى تطور يكاد يفصل فيه ما بين الادب العربي القديم والادب العربي الحديث . وانها لظاهرة جديدة بالدراسة » .

ثم يحاول الأهواني التعرف على اسباب هذا التطور وعوامله ، فيرجع ابتعاد الادب الحديث ( ادب اواخر الستينات ) عن التراث القديم الى النزوع الحالي الى التخصص .. ، وكثرة الترجمة عن اللغات الاجنبية ، وانفتاح التنقيف امام الجواهر المرفضة ، فضلا عن التطور الاجتماعي الذي تعرض له المجتمع العربي . كل هذه العوامل أدت الى نتيجة يجعلها الأهواني فيما يلي :

« كل ذلك جعل عددا غير قليل من الادياب المعاصرين في الوطن العربي يفلتون مكان الصدارة في عالم الكتابة دون ان يشعروا بالحاجة الملحة الى دراسة الادب العربي القديم أو التحقق في دراسة اللغة العربية وقواعدها واساليبها ، خاصة في مجال الرواية والقصة القصيرة والمسرح ، حيث تطلعت الاساليب الفنية او التقنية ، وحيث ضغط نصيب الادب القديم في المشاركة في هذا المجال » .

واذا كانت النتيجة التي طرحها الأهواني في حديثه من تلك الظاهرة واضحة السلبية ، اذ انه لا يسهل تصور ادب يحتل مكان الصدارة في ادب أمة دون ان يشعر بالحاجة الى التمسك في دراسة لغته او دراسة تراث ادبه فان الأهواني كالمهد به في اناته ورويته لا يسرع بالادانة ولا يجمع به السخط الى لطم الخدود وشق الجيوب ، وانما ينتم انتظر في الظاهرة متأملا فاحصا ، بل مقدرا ما تحمله من ايجابيات ، فالنزوع الى التخصص امر لا بأس به وان كان من عيوبه انه لا يولي التكوين الانساني العام للثقافة ما ينبغي من عناية ، وكثرة الترجمة من اللغات الاجنبية شيء طيب وان كل من الواجب ايضا ان يراعى الكيف كما يراعى الكم ، وانفتاح التنقيف امام الجواهر المرفضة غاية نبيلة وواجب ينبغي على كل مجتمع يسعى للتقدم ان يبلل كل الجهد لادائه ، ولكن السوء هنا ان ما يكسبه التنقيف والتعليم بمسافة عامة في الاسراع قد يخسره في العمق وتماسك البناء الثقافي . الأهواني يوحى بكل ذلك وان كل - كما كان في حوار دائما - مهذب التمييز هادئ الصوت عزولا عن الحدة وطور الثبرة .

وبمثل هذا الهدوء الرصين والبعد عن الانفعال

كان ينسرح في الجامعة في اوائل الثلاثينيات . وقد استطعنا ان نتبين اهتمامه بهذا المجال من دراسات الادب العربي بفضل سلسلة من ثلاث مقالات نشرها الأهواني بقلمه في الصفحة الادبية من جريدة « الشعب » الجزائرية على مدى ثلاثة أسابيع ( ١٦ و ١٧ و ١٨ سبتمبر سنة ١٩٦٦ ) . وكانت هذه المقالات جوابا عن اسئلة توجه بها اليه الادياب والكتاب الجزائري عبد الله ركيبي . وأودع الأهواني مقالته تلك مزيجا من الدراسة الصامة للحضارة الاندلسية وتسجيل بعض الذكريات عن شبابه في الجامعة مما يلقي ضوءا كاشفا على بعض الجوانب من سيرته الذاتية .

ويبدأ الأهواني حديثه باشارة يتمثل فيها منذ هذه الفترة المبكرة ايمانه بوحدة التراث الثقافي العربي فيقول :

« ان دراستي للادب الاندلسي لم تنفصلني من ميدان الى ميدان آخر منفصل عنه ، وانما انتقلت بي الى جانب من نفس الميدان الكبير ، وهو الادب العربي »

ويستعيد الأهواني ذكريات البداية في الثلاثينات من هذا القرن فيورد هذه الملاحظة الطريفة التي تدل على دقة النظرة وهو يقارن بين ارتباط ادبنا المعاصر بالتراث وارتباط ادب تلك الايام به :

« واجب ان اسجل هنا ظاهرة اديبه كانت اكثر وضوحا في تلك الايام منها اليوم ، هي ان الادب العربي الحديث كان وثيق الصلة بالادب العربي القديم . ذلك ان اديبا الجيل الماضي وان تأثروا بالادب الاوربي مترجما او في لغاته الاصلية كانوا على حظ كبير من معرفة الادب العربي القديم . لقد كانوا ممن تخرجوا من المعاهد التي تقوم اصلا على دراسة اللغة العربية والادب العربي كالآزهر والقضاء الشرعي ودار العلوم . ويكفي في هذا السياق ان نذكر اسماء المنظوفين واحمد امين وزي مبارك ومصطفى عبد الرزاق وامين الخولي وعبد الوهاب عزام وطه حسين ، اذا اقتصرنا على الادياب المصريين ، بل ان الذين لم يتخرجوا من تلك المعاهد كانوا - بالرغم من نشاطهم المحدثة - على حظ مكين من معرفة التراث العربي امثال عباس محمود العقاد والكاظمي وشكري وشوقي وحافظ ابراهيم وهيك وسلامة نوسي ، لقد تطور الامر بعد ذلك



المتوسط ، والثانية مسيحية لانيية غربية تمتد الى الشمال من ذلك البحر . وفي ضوء هذا التصور طرح لاهواني قضيتين لا ينبغي ان تغيبا عن ذهن كل باحث في تاريخ الآداب القديمة . وكان هذا هو الموضوع الذي عالجه الاهواني في المقالة الثانية التي كتبها في جريدة «الشعب» الجزائرية ( في ٩ سبتمبر ١٩٦٦ ) :

(( اما القضية الاولى فهي ان التراث القديم كان دائما يعيش في مستويين ، ويتخذ للتعبير عن نفسه اداتين : المستوى المثقف الذي يصطنع اللغة العربية الفصحى ، والمستوى الشعبي الذي يتخذ [ (١) اللغة العامية اداة للتعبير . ولئن كانت العناية بتسجيل هذا التراث الشعبي قليلة او متعذرة ، بحيث لا يجد الباحث الحديث بين يديه نصوصا منه الا القليل النادر ، لانه كان تراثا شفويا ، فان ذلك لم يمنعه من ان يتسرب تسربا خفيا او ظاهرا الى عقول واقدام اصحاب الادب الكلاسيكي .

والقضية الثانية اننا حين نلتصق التقاء الحضارات في التراث الادبي لامة ينبغي ان نتوسع في مفهوم الادب ، او على الاقل نتوسع في التنقيش عن الآثار الطولية في مؤلفات اخرى غير دواوين الشعر ومجموعات النثر الفني . وعلينا ان نأمل كتب التاريخ والجغرافيا والرحلات والنبات والحيوان وغير ذلك ، اذ ان هؤلاء المؤلفين ، اى المؤرخين والجغرافيين وامثالهم ، كانوا اقل تزمنا فيما يتصل بالمفهوم الادبي ، واقرب الى التماس الطرائف او الى مخاطبة جمهور اكبر من قراء الشعر والنثر الفني ، ومن هنا كانوا لا يتحرجون من سرد بعض ما يفيدنا فيما نحن بسبيله .

ولعل القارئ يرى اننا توسعنا في اختطاف هذه الفقرات مما كتبه الاهواني منذ اربع عشرة سنة ، غير ان الذي حملنا على ذلك عاملان : اولهما ان هذه العبارات التي خطها قلم الاهواني تمثل لفسفته الفكرية اصدق تمثيلا ، ولاسيما موقفه من التراث بمستوييه اللذين تحدثت عنهما : المستوى المثقف والمستوى الشعبي . والثاني ان هذه السلسلة من المقالات التي استمنا بها فيما نحن بصددده قد نشرت في جريدة يومية جزائرية لم تعد في متناول القراء والباحثين . لقد تخرج عبد العزيز الاهواني من قسم اللغة

بتحدث الاهواني عن رحلته الطويلة ورحلة عدد من اترابه الشباب مع الادب الاندلسي ، فيضع ايدنا ايضا على حقيقة تفسر انصراف كثير من الشباب من زملائه عن الدراسات الاندلسية وهم في اول الطريق بعد ان استهوتهم واستشارت اخياتهم . يقول الاهواني ان الاندلس كان لها استهواء وسلطان على نفوس الشباب من دارسى الادب وقارئيه ، وذلك لان فسيح الاندلس وسقوطها بعد ثمانية قرون من حياة مثيرة ونفاس مستمر كان يجعل منها فردوسا مظلوما او يطلع على اهلها نوعا من البطولة ، ويحيل ارضها المخبضة بالدماء عالما مسحورا خياليا . غير ان هذا النزوع الرومانتيكي - الذي يعترف الاهواني بانه لم يسلم من سيطرته - شى . والدراسة العلمية شى . آخر . ومرحلة الانتقال من الرومانتيكية الى العلمية من اخطر المراحل التي يتعرض لها شباب الدارسين ، وهي مشكلة ينبغي ان يتبها اليها الاساتذة والعلماء والمثقفون عل هذه الدراسات في وطننا العربي .

ويختم الاهواني تأمله لهذه الظاهرة بصبارات نرى فيها خلاصة للسلوك العلمى الذى اخذ به الاهواني نفسه طوال حياته : « فطريق العلم شاق حتى في الدراسات الادبية والجمالية ، وانه يحتاج الى ادوات كثيرة لا بد من اقتنائها والصبر عليها .. وقديما قالوا : « لا يعطيك العلم بنفسه الا اذا اعطيته تلك » ، وهو قول صحيح . ونضيف الى ذلك ان العلم يعطى بهجة والتمتة ولكن ذلك لا يتحقق لمن شغلته مشاكل المسادة العلمية واستغرفته وسيطرت على حواسه وليس في العلم جاف ورتب ولا حلو ومر ، وانما هو الاخلاص والجد الذى يحصل الجاف لنبا والمرحلو .

ولعل هذه الكلمات من اجمل ما يقرأه المرء حول سياسة العلم وما يجب ان يلتزم به الباحث وبقدرة من تيمة في عمله ، واجمل منها ان تأملها لم يعدها من قبيل النصائح النظرية التى يصطنع بعض الناس بها الحكمة ، وانما كانت منهج حياة وسلوك . طبقها الاهواني اول ما طبقها على نفسه ، وظل مخلصا وفيها لما حدده فيها من مبادئ حتى آخر رفق في حياته .

وقد فطن الاهواني منذ بداية مسيرته في مجال الدراسات الاندلسية الى حقيقة على اعظم جانب من الخطر والطرافة . هي ان الاندلس كانت اعظم ميادين اللقاء بين حضارتين : احدهما اسلامية عربية شرقية تمتد جنوب البحر

تردد وعلى استحياء ، فأراد أن يشير من هذه الحال ، وأن يمد نشاط الحياة الأدبية إلى هذه الناحية التي لم يبلّغها . وراى أن هذا الكتاب قد جمع طائفة ضخمة من أدب الأندلس شعرا ونثرا وتاريخا ، فرأى فيه مجموعة صالحة من النصوص الأدبية التي تصلح للدرس ، والتي لها ، أن درست ، أن تجلى وجهها أو وجوها من الأدب العربي في بعض بيئاته وفي بعض عصوره .  
فأقبل على نشره وأذاعته راجيا أن يكون ذلك سبيلا إلى دوسه وتعمقه واستفراج ما يكن من ثمرات العلم » (٢)

ويضيف الدكتور طه حسين بعد ذلك أن الأستاذ ليفي برونسفال كلف مع عدد من شباب قسم اللغة العربية بتهئية نص الكتاب للطبع ، ويذكر من هؤلاء الشباب : محمد عبده عزام وخليل مساكين وبخاطره الشافعي . ثم بعد أن اتصل العمل أشهراً أضيف إلى لجنة شباب القسم اثنان من خريجي هما عبد العزيز الأهواني وعبد القادر القط . وعلى هؤلاء الشباب وقع عبء العمل كله تقريبا ، لاسيما بعد رحيل الأستاذ برونسفال إلى الجزائر بعد اختتام الحرب العالمية الثانية .

كان اشتراك الأهواني في تحقيق كتاب الأخيرة هو بداية رحلته العلمية في طريق الدراسات الأندلسية . وهو كما أشار الأهواني نفسه قبل ذلك بدء الانتقال من مرحلة الاستواء العاطفي « الرومانتيكي » إلى المعاناة العلمية الجادة . ومن الطريف بهذه المناسبة أن تذكر أن الأهواني كان من بين هؤلاء الشباب الخمسة من خريجي قسم اللغة العربية هو الوحيد الذي قدر له أن يعضى في شوط الدراسات الأندلسية إلى آخره ، أما الأربعة الآخرون فقد تشعبت بهم مسالك البحث العلمي وحقق كل منهم أعمالا رائعة ولكنها بعيدة عن ميدان الأندلس .

على أن الحقيقة التي ينبغي علينا أن نسلطها هي أن أول بواكير جهود الأهواني في ميدان الدراسات الأندلسية كان العمل في تحقيق إحدى ذخائر التراث العربي في الأندلس .

وقد استمر عمل هذه اللجنة التي كان الأهواني أحد أعضائها على طول ست سنوات ، استطاعت في خلالها أن تخرج ثلاثة مجلدات من كتاب « الأخيرة » : القسم الأول في مجلدين ( بين ١٩٣٩ و ١٩٤٢ ) ثم المجلد الأول من القسم الرابع ( ١٩٤٥ ) . ولابد أن هذه التجربة العلمية الأولى في معاناة تحقيق التراث الأندلسي

العربية بكلية الآداب سنة ١٩٣٨ وكان آنذاك في الثالثة والعشرين من عمره ، ويظهر أنه منذ سنوات دراسته في الجامعة كان مقبلا على القراءة حول الأندلس ، ولكن إقباله هذا — على ما صرح به في مستهل المقالات التي أشرنا إليها — كان من طراز ذلك « النزوع الرومانتيكي » الذي يجعل للأندلس استواء وسطعانا على نفوس الشباب في مثل سنه ، ثم لا يلبث بعد ذلك أن ينحصر عند معاناة البحث والاصطدام بحقيقة قلة المادة العلمية من الأندلس لتاريخها وأدبها .

ولم يكن من هذه المادة العلمية في الثلاثينيات إلا عدد بالغ القلة من الكتب المطبوعة ، نذكر منها كتاب « نفع الطبيب » للمعري التلمساني ، و « تاريخ » ابن خلدون ، و « مطمح الأنفس » و « قلائد المعيان » لابن خاقان ، كلها في طبقات سقيمة غير محققة . أما الدراسات فقلل أهمها في ذلك الوقت كتاب الأستاذ أحمد ضيف « بلاغة العرب في الأندلس » ( وهو مجموع محاضرات ألقاها على طلبة الجامعة ) ، وكتب الأستاذ كامل كيلاني .

ولعل هذه القراءات المتواضعة التي لم يكن أمام هواة الأدب الأندلسي غيرها هي التي أثارت في نفس الأهواني الاهتمام بالأندلسي ، ربما زاده إقبالا عليه تلك المحاضرات التي ألقاها المستشرق الفرنسي ليفي برونسفال على طلبة الجامعة في فصل من فصول السنة الجامعية ( سنة ١٩٣٧ ) ، وكانت الجامعة قد دعتة للتفريس فيها . واتفق أن المستشرق الفرنسي الذي أصبح بعد ذلك خليفة رينهارت دوزي وأكبر مؤرخ للأندلس في أوروبا حمل معه عند زيارته لمصر مجموعة من مخطوطات كتاب « الأخيرة » في محاسن أهل الجزيرة « لابن بسام الشنتروني ( ت ٥٤٢ ) » وكان يزعم آنذاك نشر الكتاب في مدينة ليدن بهولندا . فلما أتى إلى مصر عرض عليه أستاذنا الكبير الدكتور طه حسين أن ينشر الكتاب في مصر ، وأن يتم ذلك بالمشاركة بين ليفي برونسفال ولجنة من قسم اللغة العربية قوامها الأستاذة أحمد أمين ومصطفى عبد الرزاق وعبد الحميد العبادي وعبد الوهاب عزام وطه حسين .

ويقول الدكتور طه حسين في الحديث عما دفع بقسم اللغة العربية بكلية الآداب إلى الاضطلاع بنشر هذا الكتاب :

« رأى قسم اللغة العربية أن النشاط الأدبي في مصر الحديثة لم يشمل الأدب العربي في الأندلس ولم يسع إليه إلا في

وبلى هذا الفهرس ملاحظات نقدية على الكتاب تدل على رسوخ قدم فى معرفة التراث الأندلسى ، واشتملت هذه الكراسة أيضا على ملاحظات ومواد علمية استخرجها الأهوانى من كتاب غريدة القصر للمعاد الإصيهانى ( مرسوم دار الكتب ، آداب ٤٢٥٥ ) . وأغلب الظن أن تاريخ تسجيل هذه الملاحظات هو نفس التاريخ السابق أى أواخر سنة ١٩٤١ (٤)

ومن هذا يبدو لنا أن رحلة عبد العزيز الأهوانى مع الدراسات الأندلسية - وهى الرحلة التى اكمل فيها المسيرة حتى النهاية ، على عكس كثير من زملائه الذين بدؤوها ثم عادوا فى أزل الطريق - إنما كانت فى الوقت نفسه رحلة مع التراث الأندلسى القديم وخدمة مخطوطاته ، ومحاولة استصفاء كل ما يستطيع الحصول عليه من مادة تصلح للبحث فى تلك المخطوطات .

وكان على الأهوانى بعد تخرجه أن يبحث عن موضوع يصلح لإعداد رسالة الماجستير ، وبحدثنا هو نفسه فى الحلقة الأولى من سلسلة مقالاته فى الجريدة الجزائرية أنه عزم على أن يتخذ من المعتمد بن عباد ملك أشبيلية فى عصر الطوائف موضوعا للدراسة . وكان فى ذلك مستحييا للزورج الرومانتيكى الذى كان يلب على شباب الدارسين آنذاك ، لا سيما وأن فى حياة هذا الشاعر الملك من تقلب تصاريف الدهر به وانتقاله من عزة الملك إلى ذلة الأسر . والنفى ما هو كليل بأثرة الخيال ومشاعر المطف وهذا هو ما جعل بعض شعرائنا وأدبائنا يقبلون على استحياء حياة المعتمد بن عباد فى كثير من أعمالهم الإبداعية أو دراساتهم ، ابتداء من أمير الشعراء شوقى إلى على الجارم وصيد الوهاب عزام . غير أن الأهوانى سرمان ما يتصرف عن ذلك ، وكان من الخير أنه فعل ، إذ أن عدوله من اتخاذ المعتمد موضوعا للدراسة إنما كان ابتدئا بالانتقال من مرحلة « الاستهواء العاطفى » إلى الدراسة العلمية الجادة بكل ما فيها من مشقات ومتع فى الوقت نفسه .

وربما أكد هذا التحول فى تفكير الأهوانى اكتشافه ما تمثله الأندلس فى قضية اللقاء انحضارى بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية المسيحية . وكان أجلى ما يمثّل فيه هذا اللقاء هو ذلك الفن الشعري الجديد الذى يرد إلى الأندلس فضل ابتكاره ، وهو فن الموشحات . فكان هذا هو الموضوع الجديد الذى تفرّ الأهوانى فى بحثه مادة لرسالة

كانت من أخصب التجارب التى خاضها الأهوانى ولا بد أنها نبهته إلى أنه لا يمكن لأحد العمل فى ميدان الدراسات الأندلسية قبل أن يعرف هذا التراث مصرفة جيدة ، ثم يسهم فى تحقيق بعضه بعد أن يحسن التسلح بالأدوات العلمية اللازمة لذلك . وإلى هذا أشار الأهوانى حينما قال فى الحلقة الأولى من سلسلة مقالاته المنشورة فى جريدة « الشعب » الجزائرية :

« ولابد لكل باحث فى الآداب الأندلسية أن يدفع العربية ويسهم فى انتشارها بعض ما تشتمل عليه السيفينة الفارقة » .  
لقد دفع الأهوانى تلك المضريبة ، ولكن ما عاناه من مشقة الاشتراك فى تحقيق « الذخيرة » عاد عليه بكثير من الخير ، نظن منه توجيه اهتمامه إلى ما اشتملت عليه النصوص الأندلسية ، ومن بينها نص « الذخيرة » من ألفاظ أعجمية تنسب إلى ما يسمى « لطينية الأندلس » (٣) .

ولعل هذه الألفاظ هى التى حملت الأهوانى منذ ذلك التاريخ المبكر على الاتصال بالثقافة الأوربية اتصالا وثيقا وهى توجيهاه إلى تعلم اللغة الإسبانية .

وهكذا يمكن أن نقول أن تجربة المعمل فى « الذخيرة » قد كشفت للأهوانى عن العصورين اللذين ارتبط بهما عمله فى الدراسات الأندلسية الأولى العناية بالتراث والعمل على خدمته وتحقيقه والثانى التنبه إلى مسألة ازدواج اللغة فى الأندلس وما يعنيه ذلك من ضرورة معرفة اللاتينية والإسبانية وكل ما يتصل بهما من أبحاث .

ولعل مما يصور عناية الأهوانى بالتراث الأندلسى ( وكان معظمه لا يزال مخطوطا ) أننا فى أثناء فحصنا للأوراق والمذكرات التى خلفها المغفور له - طيب الله ثراه - مرثنا على كراسة أورد فيها فهرسا مفصلا لكتاب « الطرب من إشعار أهل المغرب » لابن دحية الكلبي ، يقول فى نهايته :

« كتبت هذا الفهرس من النسخة التى انتسخها لنفسه صديقى محمد بن محمد ابن تلويت الطنجى الطالب بكلية الآداب بالجامعة . وكان قد انتهى من كتابتها فى ٥ أغسطس ١٩٤١ ، وذلك عن الفصول الفوتوغرافية الموجودة بدار الكتب المصرية عن نسخة المتحف البريطانى المخطوطة . انتهى » . والملاحضة مؤرخة فى ١٩٤١/١١/١٥ .

الأهواني في هذه العقيدة بعض رواد الدراسات الاندلسية ممن كانوا زملاء وأصدقاء للأهواني اذكر في مقدمتهم المؤرخ الكبير الأستاذ الدكتور حسين مؤنس . وكان من لمعات هذا الاقتناع الذي شاركهم فيه بقوة استاذنا الدكتور طه حسين ان ولدت فكرة انشاء معهد لمصر في مدريد ، يكون تحقيقا عمليا لمشاركة العلماء المصريين في ميدان الدراسات الاندلسية ، وفي مجال تحقيق التراث الاندلسي ونشره بصفة خاصة .

## ● ● الأهواني في اسبانيا ( ١٩٤٧ - ١٩٥١ ) :

ديسانر الأهواني الى اسبانيا بهدف جمع مادة بحثه للدكتوراه . وكان عبد العزيز في طموحه النبيل ، وإشاره لركوب الصعب من مخاطر البحث ، قد سجل موضوعه للدكتوراه في ميدان « الأجزاء الاندلسية » وهو ميدان اكثر وعورة بكثير من ميدان الدراسات حول الموشحات ، اذ ان هذا الابتكار الاندلسي كان يقوم على اللغة الصامية الطهونة التي كان يستخدمها الشعب الاندلسي واذا كانت معرفتنا بالتراث الاندلسي المكتوب بالفصحى قليلة بسبب قلة النصوص وضياح اكثر ذلك التراث ، فمعرفة بالجزل اقل ، والطرق الى فهم الحقيقة فيه اكثر التواء وغموضا . ولكن ذلك لم يكن ليشتت عزيمته الأهواني ، فمضى يخوض هذه المغامرة الفريدة ، وقنع باسبانيا ، على حين كان يستهوى شباب الدارسين آنذاك الرحيل الى إنجلترا او فرنسا . ولم تكن اسبانيا آنذاك ، بعد مضي ثمانى سنوات على نهاية حروب الأهلية المدمرة ، بلدا يستطیع الناس الإقامة فيه . على ان تغانى الأهواني في خدمة العلم - ولندكر مقلوته « لا يعطيك العلم بعضه الا اذا اعطيتك كله » - جملة يتسع صدرا لما تضيق به صدور الآخرين ، ويرى الراحة فيما يرى غيره فيه عناء ونعسا .

استندت اقامة الأهواني في اسبانيا اربع سنوات لعلها كانت من اخصب فترات حياته واحفها بالعمل الجاد الدؤوب وكانت له في خلال تلك الإقامة ثلاثة شواغل استغرت كل جهده ووقته : اولها الاعداد لانشاء المعهد المصري للدراسات الاسلامية في مدريد ، وكان تصور الأهواني لتلك المؤسسة - اول واحدة من نوعها لمصر في الخارج - ان يكون معهدا للبحث العلمى مجهزا بكل ما يتطلبه العمل فيه من قوة بشرية وعدة مادية . وكان الأستاذ الدكتور طه حسين منذ

اماجستير ، على الرغم مما كان يكتنفه من صعوبات كثيرة ، نذكر منها قلة المادة ، وضرورة التمكن من كثير من اللغات الاوربية القديمة والحديثة .

ويحصل الأهواني على درجة الماجستير في سنة ١٩٤٧ ، ولكن الشيء الذى له دلالة هو انه لم ينشر دراسته التي نال بها هذه الدرجة ابدا ، هذا على الرغم من الحاح كثير من اصدقائه عليه بان يفصل . ومع ان تلك الرسالة عن « الموشحات الاندلسية » كانت بالنسبة لما كان يعرفه المثقفون آنذاك فى الصامم العربى تمثل إضافة قيمة ، وخفوة واسعة فى طريق الدراسات الاندلسية ، لم يقدم الأهواني على نشرها .

وامتناع الأهواني عن نشر هذا البحث الذى كان اول مشاركة كبيرة له فى هذا المجال ، يصور جانباً من جوانب شخصيته ، ينبئ الا يغيب عنا عند النظر فى نتاجه ، سواء فى ميادين تحقيق التراث او التاليف او الترجمة ، وهو ان الأهواني لم يكن يقيس عمله بما يراه الناس فيه ، وانما كان له معياره الخاص الذى يطبقه على نفسه فيسرف عليها اسرافا شديدا ، فقد كان يرى ان الابحاث المتعلقة بالموشحات قد تطورت بعد ذلك تطورا سريعا ، وان المشتغل بهذا المجال فى الدراسات الاندلسية لا مفر له من ان يتابع كل ما يكتب فى هذا الموضوع ولا سيما من قبل المستشرقين الاوربيين ( اذ ان اضافات الباحثين العرب كانت قليلة بل لا تكاد تذكر ) . ولهذا لم تعد رسالة الأهواني تلك تبعث فى نفسه القبول ، فآثر حجبها عن الناس على الرغم من كل ما حاولنا اقتناعه به من ان نشرها - فضلا عن قيمتها العلمية التى لا شك فيها - كان مفيدا من الناحية التاريخية ، اذ كانت تصور احدى ما وصلت اليه معرفة الباحثين حول هذا الموضوع فى العالم العربى على الأقل حتى تاريخ اعدادها .

لقد كان الأهواني يرى ان المشتغل بالعلم لا يزداد تعمقا فى الدراسة الا بدا له المزيد مما يجله . ولا بد ان ايمانه بهذا البدا هو الذى حمله على التفكير فى ضرورة السفر الى اسبانيا حتى يكون هناك على الموقع الذى هاش فيه منجمو هذا اللون الادبى من شعراء الاندلس فضلا عن اتصاله المباشر بدراسات المستشرقين ولا سيما الفرنسيين والاسبان . وكانت هذه الدراسات - المجهولة فى العالم العربى حتى هذا التاريخ - كفيلا بان تثرى البحث وترشد المعرفة لا حول موضوع الموشحات فحسب ، بل حول التراث الاندلسي كله . وكان يشارك

المشتغلين بالأندلسيات مثل ليفي بروفنسال وجورج كولان . وكان لدى هذا المشتشرق الأخير نسخة خاصة من كتاب لابن بشرى الفرائدي بعد من أهم مصادر الموشحات الأندلسية ، وكان من حسنات الأهواني أن نسخ كثيرا من صفحات هذا الكتاب الجليل الذي لم ير النور بعد ، فاستفاد منها في أبحاثه اللاحقة .

وترفع مكانة الأهواني في الأوساط الاستشرقية الأوربية حتى أن القائمين على تحرير مجلة « الأندلس » الإسبانية يستكتبونه فيها . وينشر الأهواني في المجلد الثالث عشر من هذه المجلة ( سنة ١٩٤٨ ص ١٩ - ٣٣ ) مقالا بعنوان « كتاب المقتطف من الزاهر الطرف لابن سعيد المقبري » ، وقد اضطلع سعيد المشتشرقين الإسبان أميليو غرسيه غومس بترجمة هذا المقال من العربية إلى الإسبانية . وتبدو في هذا المقال خبرة الأهواني بمخطوطات التراث الأندلسي في الشرق والغرب ، ومعرفته بقيمة ما فيها من مادة . فالمقال دراسة لهذا الكتاب من كتب ابن سعيد ، ومقارنة بين مخطوطتيه المعروفتين اليوم ، وهما مخطوطة مكتبة رقاعة رافيس الهطوازي في سوهاج ( الصورة في دار الكتب المصرية رقم ١٩٩٧ ) ومخطوطة الاسكوريال ( رقم ٤٥٥ ) . وقد كان اهتمام الأهواني بهذا الكتاب هو في الفصل الثاني عشر منه مخصص للموشحات والأزجال ، وأن المادة الواردة فيه حول هذين الفنين هم التي استخدمها ابن خلدون في مقدمة تاريخه الكبير . ويلاحظنا هذا المقال على أن الأهواني حينما ذهب إلى إسبانيا كان متزودا بقدر كبير من المعرفة بالتراث الأندلسي المخطوط في الشرق ، ثم أضاف إليه في أوروبا معرفة جديدة بما احتوته خرائنها من الكتب العربية : فتكاملت ثقافته التراثية على هذا النحو .

ويعود الأهواني إلى مصر في سنة ١٩٥١ بعد أن استكمل جمع مادة رسالته للدكتوراه عن « الرجل في الأندلس » ، وتزود في أوروبا بزيادة ثقافى وفير جمع فيه بين علم المشتشرقين وأساليبهم في البحث ، والمعرفة الوافية الدقيقة بما احتوت عليه خرائن كتب العواصم الأوربية من مخطوطات عربية ، ولا سيما ما يتصل منها بالأندلس . ولكن الأهواني لا يتجمل الفراغ من رسالته ، فهو كالمهده به يؤثر الأناة والتثبت ، فلا يتقدم برسالته لعنايتها إلا في سنة ١٩٥٢ . وإذا كان الأهواني قد ابن من قبل أن ينشر رسالته الأولى عن الموشحات فإنه في

أن ولي وزارة التعليم ( المعارف ) قد عزم على تحقيق المشروع القديم فمقد اتفاقا مع الحكومة الإسبانية على إنشاء المعهد هناك ، واختار له عددا من شباب الخريجين لكي يكونوا نواة لمتخصص في الأندلسيات ، تماما كما فعل قبل ذلك بسنوات حينما ألف لجنة من شباب خريجي قسم اللغة العربية لتحقيق كتاب « الأخيرة » ، وكان عبد العزيز الأهواني هو حلقة الصلة بين المشروعين القديم والجديد . فمهد إليه الدكتور طه حسين بالترتيب لإنشاء المعهد وكاتبته واعداد مكتبته وتزويده بمطبعة عربية وأوربية . حتى إذا أنتج المعهد عين الأهواني أول وكيل له . أما الأمر الثاني الذي كان يشغله فهو التمكن من اللغة الإسبانية ، والتصرف على معاهد البحث وعلى المشتغلين بالدراسات العربية في إسبانيا وفرنسا وغيرها من البلاد الأوروبية ، ومتابعة جهود المشتشرقين الأوربيين في هذا الميدان . وأما انشغال الثالث للأهواني فقد كان الاتصال الوثيق بما بقي من التراث العربي في إسبانيا . وكان دير الاسكوريال هو أهم خزائن الكتب العربية هناك . ورأى الأهواني أن الانتقال كل يوم من مدريد إلى الاسكوريال ( على بعد نحو أربعين كيلو مترا من العاصمة ) سوف يضيع عليه وقتا ثميناً هو أحوج إليه . فقرر الإقامة في الاسكوريال شهرا متواليا . وكانت أقامته هناك في هذا الدير البوحيش البارد الحزين أشبه بخلوة من خلوات المتصوفة ، فقد عكف الأهواني ساعات متوالية يستقرى كتب المجموعة العربية هناك واحدا واحدا ، مستغنيا مدة هذه المخطوطات ومسجلا ملاحظاته ومصوبا لأمناء مكتبة الدار كثيرا من المعلومات المسجلة في فهرسهم ، بل أنه بعد أن انتهى من الكتب المخطوطة هناك انتقل إلى فحص الملفات التي جمعت فيها قطع وأوراق متناثرة من المخطوطات ، وهي المعروفة باسم « ورق الدشت » Legajos ، فمضى يجمع منها في صبر وثؤدة قدرا كبيرا من المعلومات استفاد منه بعد ذلك في ما نشره من أبحاث . ولم يكف الأهواني بالمخطوطات العربية الاسكوريالية ، وإنما كان في أثناء أقامته في مدريد يذهب إلى مكتبها الوطنية ، حيث يوجد قدر لا بأس به من المخطوطات العربية ، ولا سيما من تراث مسلمي الأندلس الذين ارتفعوا على النصر ( وهم المعروفون بالبوريسكيين Moriscos ) ، فاستفاد من هذه المخطوطات مادة جديدة . وكان يقوم من وقت لآخر بزيارات لفرنسا يلتقي خلالها بالمشتشرقين الفرنسيين

نمرض في السطور التالية نماذج لهذه المبادئ  
انتي كان الأهواني رائدا من روادها .

### كتب برامج العلماء في الأندلس

#### وما يتصل بها من كتب التراجم :

في سنة ١٩٥٥ نشر الأهواني دراستين  
قيمتين : الأولى بعنوان « كتب برامج العلماء  
في الأندلس » ، والحق بهذه الدراسة نشرة محققة  
لنص برنامج ابن أبي الربيع ( ت ٦٨٨ هـ - ١٠ ) (٦)

أما الدراسة فقد أوضح فيها الكاتب ما يعنيه  
لفظ « البرنامج » الذي استخدمه الأندلسيون  
مرادفاً للفظ « الفهرسة » ، وهم يتون به  
الكتاب الذي يسجل فيه العالم ما قرأه من  
مؤلفات في مختلف العلوم ، ذكراً عنوان الكتاب ،  
واسم مؤلفه ، والشيخ الذي قرأه عليه ، أو  
تخطه عنه ، وسنده إلى المؤلف الأول . فالبرنامج  
أذن سجل يكشف عن المنابع الثقافية التي  
ارتوى منها العالم ، والاصول التي اعتمد عليها .

وهي بذلك تعين المدارس للمؤلف صاحب  
البرنامج على معرفة الاصل والمطبوع من  
الأدباء . وقيمة هذه البرامج أنها تبين لأي الكاتب  
كان مفضلاً عند الدارسين خلال العصور المختلفة  
وفي البينات المتعددة وأنها أصبحت كتاباً مدرسياً ،  
وما هي الكتب العينة المتداولة بين الناس .  
وفيما يتعلق بالأندلس نرى في هذه الكتب إلى  
الكتب المشرقية التي دخلت إلى الأندلس وعلى  
يد من التقلت وأنها كان محكراً للمشاركة وأنها  
كان وقفا على الأندلسيين والمغاربة ، كما أننا  
نجد فيها حديثاً للتقليد عن أساتذته الذين أخذ  
عنهم العلم ، فلما أذن قيمة المستند المباشر  
حول الصلافاً بين التعليم والاستاذ ، وهي  
علاقات تجاوز الناحية العلمية إلى العلاقات  
الإنسانية بشكل عام . وأصل هذه الكتب يرتد  
إلى علم الحديث ويحتفظ ببعض مصطلحاته  
وأصاليه وإن صار لها بعد ذلك طابع مستقل  
فريد .

ثم يتحدث الأهواني عن طرائق هذه الكتب  
وأصاليها فيذكر منها :

طريقة التبريد على أساس الكتب مرتبة حسب  
موضوعاتها ، ونلتنى إلى هذه الطريقة فهرسة  
ابن خير الإشبيلي ( ت ٥٧٥ ) التي نشرها كوديرا  
سنة ١٨٨٦ ، وبرنامج ابن مسعود الغنشي  
( ت ٥٤٤ ) الذي بقيت منه أوراق في مجموعتين  
من دشت الاسكوريال ، ويشبه هذه الطريقة في

هذه المرة كان أكثر ثقة في عمله ورضاه عنه .  
أذ لم تمض أربع سنوات حتى نشر كتابه « الرجل  
في الأندلس » ( ١٩٥٧ ) الذي يكن عنه طيبة  
مزيدة متفحة من رسالته للدكتوراه .

وكانما كانت حياة الأهواني العلمية منسند  
تخرجه من كلية الآداب حتى موته من اسبانيا  
إلى أرض الوطن هي مرحلة الجمع والتزود  
والتمثل لكل ما قبل يجمعه في صبر وروية من  
مواد علمية . أما حياته بعد عودته ونيله إجازة  
الدكتوراه فقد كانت هي سنوات المطاء الخصب  
سواء في ميدان التأليف أو التدريس أو  
المشاركة في النشاط الثقافي العام .

وقد وجه الأهواني جزءاً كبيراً من جهده في  
أعماله العلمية التي بدأ في نشرها منذ سنة ١٩٥٥  
وعلى طوال السنوات الخمس والعشرين التالية لغنية  
التراث . ولكن علينا أن نذكر مفهوم التراث عند  
الأهواني كما سبق أن أوردنا ، وهو أن التراث  
القديم كان يعيش على مستويين ويتخذ التعبير  
عن نفسه أدائين : المستوى المثقف الذي  
يستخدم العربية الفصحى ، والمستوى الشعبي  
الذي يصطنع العامية . ولم يخل الأهواني أحد  
هذين المستويين من عنايته ، بل أنه كان يؤمن  
دائماً بتكاملهما وخدمة كل منهما للأخر ، وبأن  
الفصل بينهما ليس قاطعاً ، فما أكثر ما تشتمل  
الكتب المؤلفة بالفصحى على عناصر شعبية  
عامية ، وما أكثر ما يحدث العكس ، ولهذا فإن  
عملنا هنا يكون على مراعاة التقلب والحكم على  
وجه التقريب .

### ● ● نظرة في جهود الأهواني

#### في خدمة التراث تحقيقاً وتاليفاً :

لا تقتصر قيمة العمل الذي اضطلع به  
عبد العزيز الأهواني على جودته وارتفاع مستواه  
من الناحية العلمية ، ولا على طرافته وجدته ،  
وأنما هو يضم إلى ذلك طرحة لمشكلات وأنواع  
كانت غيب على كثير من الباحثين ، فكان تنبيهه  
إليها توجيهاً لهم الكثيرين وحلاً لهم على علاجها .  
ومن هنا فإن فضله في هذا اتوجه لا يقل  
قيمة من فضله في الكتابة ، لا سيما وأن عمله  
كان نموذجاً للدقة والأمانة . وهكذا أصبح  
الأهواني صاحب مدرسة ، وعلى مثاله وبفضل  
قدوته العلمية سار الكثيرون من الباحثين من  
تلاميذه أو المتأثرين به ، فانزروا المكتبة القرينية  
بنتاج وفير يقتضي الانصاف أن يندد الأهواني  
قسماً فيه ورائداً له . ومسوف نحاول أن

الباحث التونسي محمد محفوظ « مشيخة ابن  
أبجورى » ( بيروت ١٩٨٠ ) .

وأما الدراسة الثانية التى نشرها الأهوانى فى  
نفس تلك السنة فى مقاله « مخطوطان جديدان  
من صلة الصلة لابن الزبير والدليل والتكملة لابن  
عبد الملك » ( ٧ )

وبعد الأهوانى فى هذا المقال للتعريف  
بمخطوطتين جديديتين لكتابين من أجل كتب  
التراجم : الأولى هى مخطوطة المكتبة التيمورية  
( تاريخ ٨٥٠ ) من كتاب « صلة الصلة » لأبى  
جعفر أحمد بن إبراهيم بن الزبير ( عاش بين  
سنتي ٦٢٧ و ٧٠٨ ) والثانية هى مخطوطة دار  
الكتب المصرية ( مجموعة حليم ) رقم ٦١ تاريخه  
وهى تتألف من مجلد واحد هو الجزء الخامس  
من كتاب « الدليل والتكملة لكتاتى الموصول  
والصلة » لمحمد بن محمد بن عبد الملك المراكشى .

وكتاب « صلة الصلة » كان قد نشر ليفى  
بروفنسال سنة ١٩٣٨ فى الرباط قطعة منه  
على أساس مخطوطة فى الخزانة الكتانية بفاس .  
غير أن الأهوانى اكتشف بعد ذلك هذه النسخة  
القاهرة الجديدة التى لم يعرفها بروكلمان  
ولا ناشر الكتاب ليفى بروفنسال ، إذ أن طبع  
فهرس المكتبة التيمورية لم يكمل بعد . وقد  
قارن الأهوانى بين طبعة ليفى بروفنسال وهذه  
النسخة المخطوطة وأوضح أن مخطوطة القاهرة  
تتشمل على أكثر من ضعف ما نشره المستشرق  
أفرنسى ، مما يجعل لهذه النسخة قيمة كبرى .  
ومع أن مقال الأهوانى صدر منذ خمس وعشرين  
سنة فإنه لم يستجب أحد حتى الآن للدعوة  
التي وجهها الأهوانى لإصدار نشرة جديدة من  
الكتاب اعتماداً على هذه المخطوطة الجديدة .

وأما مخطوطة ابن عبد الملك فقد بين الكاتب  
خطر كتاب « الدليل والتكملة » ونوه بنسخه  
المخطوطة المفقودة بين الاسكوريالى والمكتبة  
الوطنية بباريس والمتحف البريطانى وخزانة  
القرويين بفاس . وهو بعد ذلك يصف هذه  
النسخة وصفا مفصلاً . ويقارن بينها ، ويشير إلى  
خلط العلماء المحدثين وأخطائهم فى الحديث عن  
ابن عبد الملك ، ويقطع الطريق على كل تلك  
الأوهام بنشره ترجمة ابن عبد الملك التى وردت  
فى كتاب استاذة ابن الزبير ، ويتبين من هذه  
الترجمة أنه توفى سنة ٧٠٣ فى مدينة تلمسان .

ويختتم الأهوانى دراسته بتأمل لكتب التراجم  
فيلاحظ أنه كان هناك أسلوبان فى هذه الكتب  
أسلوب يكتفى فيه بالترجمة المختصرة أى ذكر

بلاد الشرق كتاب « المعجم المفهرس » لابن حجر  
المسقلانى ( ت ٨٥٢ ) . والطريقة الثانية هى  
أن يسرد المؤلف مروياته من خلال ترجمته  
للنبوخ الدين تلقى عنهم أو استجازهم ، وينتمى  
إليها برنامج عبد الحق بن عطية القزائى ( ت ٥٤١ )  
وبرنامج أبى الحسن الرعنى الاشبيل ( ت ٦٦٦ )  
وفهرسة القاضي عياض بن موسى السبتي  
( ت ٥٢٨ ) والطريقة الثالثة تشبه أن يكون  
تأليفا وتلفيحا بين الطريقتين السابقتين ، نجح  
بين سرد المرويات من الكتب وتراجم النبوخ ،  
وهى التى ينتمى إليها برنامج ابن أبى الربيع  
( ت ٦٨٨ ) وكذلك برنامج محمد بن جابر  
الروادبائى ( ت ٧٢٩ ) وتقوم على الترجمة المفصلة  
للنبوخ ، مع الاستطراد إلى ذكر أخبارهم  
ومناقبهم وأخلاقهم ، وللأسهاب فى إيراد الحكايات  
والطرائف ، وهو أسلوب يكاد يخرج من كتب  
التراجم إلى كتب الأمالى . ومن أمثلته برنامج  
أبى الحسن بن مؤمن ( ت ٥٩٨ ) وهو من الكتب  
التي لم تصل إلينا ولكن ابن عبد الملك المراكشى  
وصفه لنا وصفا مفصلاً فى ترجمة مؤلفه .

وفى القسم الثانى من المقال ينشر الأهوانى  
نص برنامج ابن أبى الربيع محققاً على أساس  
نسختين خطيتين ، أحدهما فى المتحف  
البريطانى ، والأخرى فى الاسكوريالى .

**والأهوانى فى دراسته ونشرته للنص يحول بنا  
بين عدد كبير من المخطوطات التى تنتمى إلى  
هذا اللون من التأليف ، على نحو يكشف عن  
معرفة متفيزة بالتراث العربى فى الشرق  
واقرب على السواء .**

وقد فتح الأهوانى بتوجيهه نظر الباحثين إلى  
هذا النوع من التأليف باباً ولجه الكثيرون من  
بعده . ويكفى أن اشير إلى اثنين من جلة  
أباحثين احسن الانتفاع من جهده المذكور  
فاضطلعنا بنشر برنامجين من برامج العلماء .  
أولهما الباحث التونسى الأستاذ إبراهيم شيوخ  
الذى نشر فى دمشق ( سنة ١٩٦٢ ) « برنامج  
شيوخ الرعنى الاشبيل » ، والثانى هو  
لمستشرق الاسباني خوسيه ماري فوردياس  
الذى أصدر للنشر

برنامج ابن جابر الروادبائى مع ترجمة إلى  
الاسبانية ودراسة مفصلة ( مجلة الأندلس ،  
المجلد الثامن والثلاثين ، سنة ١٩٧٢ ، ص ١ -  
٦٧ والمجلد التاسع والثلاثين ، سنة ١٩٧٤ ص  
٣٠١ - ٣٦١ ) ، بل إن تأثير دراسة الأهوانى  
امتد إلى الاهتمام بكتب التراجم أو المشيخات  
فى الشرق ، وكان من ثمرات هذا الاهتمام نشر

الذى دار بينه وبين استاذنا الدكتور شسوقى  
نيف حول نشره وتحقيقه لكتاب « المغرب فى  
حلى المغرب » لابن سعيد المغربى . (١٠) وهو  
حوار التزم فيه الجانبان بسياسة العلم الحق ،  
فكان مقالا عالمين الجليلين مثلا للموضومية  
وادب الحوار .

ونختتم هذه النماذج التى تصور لنا اهتمام  
الأهوانى بنشر التراث الأندلسى وتحقيقه ذخائره  
بالحج الذى قام به فى اخراج كتاب « نصوص  
عن الأندلس : من جغرافية العذرى » (١٠)  
وصاحب الكتاب أحمد بن عمر بن انس العلوى  
المعروف بابن الدلائى ، محدث معروف ولد  
سنة ٣٩٣ ورحل الى الشرق حيث جاور بمكة  
او ما لم عاد الى الأندلس وتوفى سنة ٤٧٨ .  
والغريب انه مع اشتغاله بعلوم الحديث فان هذه  
القطعة من مؤلفه المفراغى هى البقية للوحيدة  
الباقية من كتبه . اما المخطوط الوحيد الذى  
اعتمد عليه الأهوانى فى النشر فقد كان اصله  
فى إحدى المكتبات الخاصة فى مدينة القدس  
(رد الله غربتها) وكان الأستاذ رشاد عبد المطلب  
- رحمه الله - قد هضر عليه هناك فى إحدى  
بعثات معهد المخطوطات بالجامعة العربية ،  
فصوره . وقد كان اكتشاف الأهوانى لهذا  
المخطوط واضطلاعه بتحقيقه من أجل أعمال خدمة  
التراث الأندلسى ، مع أن ما وصل من الكتاب  
فى مخطوطته القدسية لا يتجاوز نحو عشرة فيما  
يقدر الأهوانى . ذلك انه اشتمل على وصف  
لبعض كور الأندلس ، متحدنا بالتفصيل عن  
مدنها ، والمسافات فيما بينها ، وما تعيزت به  
كل مدينة من خصائص و « عجائب » ، فضلا  
عن النقول الطويلة التى يوردها عن كتب بعض  
المؤرخين المتقدمين ممن فقدت مؤلفاتهم مثل  
آل الرازى ، مما يجعل معظم مادة الكتاب جديدة  
تماما . ولا تقل قيمة عن النص نفسه الحوائى  
التي اضافها الأهوانى والمحقا به . وهى تبلغ  
نصف الكتاب ، وقد تعقب النص فيها سطرا  
سطرا فقابل فيها أسماء المواضع والأعلام  
التاريخية على المصادر التاريخية الجغرافية  
النسابة ، قديمة وحديثة ، عربية واسبانية ،  
اسلامية ومسيحية ، على نحو يكشف عن غزارة  
العلم ، وحرص على التثبت وأناة فى العمل ،  
مما يجعل هذا الكتاب نموذجا لما ينبغي ان  
يكون عليه التحقيق العلمى السليم .

ويكفى ان نشر الى ان هذا الكتاب منذ  
صدوره قد اثار اهتمام المستشرقين الاسبان  
بصورة لم يشهدها أى كتاب آخر خلال السنوات  
الآخيرة ، فتسابقوا الى ترجمته واستصفاه

الميلاد والوفاة وأسماء الشيوخ وهناوين الكتب  
المؤلفة ، ويمثل هذه الطريقة ابن الفرض وابن  
بشكوال وابن الزبير . وانظر فى الثانية أكثر  
طموحا ، اذ هى تأتى بمسادة وفيرة من الاخبار  
والمختارات الشعرية والرسائل ، مما يجعل  
الكتاب يبدو وكأنه كتاب مختارات أدبية لا كتاب  
تراجم . وخير من يمثل هذه الطريقة هو  
ابن عبد الملك نفسه ، وهو ما يعطى قيمة كبرى  
لكتابه ، لما فيه من التفصيل وكثرة الفوائد .

وبلاحظ ان دعوة الأهوانى لنشر الكتاب لقيت  
بعد ذلك اذانا مصفيا . فقد توفر على هذا  
الكتاب تلميذان من تلاميذ الأهوانى هما الدكتور  
احسان عباس ومحمد بن شريفه ، فنشرا الاجزاء  
الباقية منه فيما بين سنتي ١٩٦٣ و ١٩٧٤ .

وقد كان من ثمرات تعقيب الأهوانى الطويل  
فى مخطوطات التراث الأندلسى انه نبه الى  
قيمة بعض الكتب النادرة وأهميتها فى الكشف  
عن جوانب غامضة أو غير معروفة فى التاريخ  
الأندلسى . ونضرب لذلك مثلا بمقاله فى مجلة  
معهد المخطوطات ايضا حول « مسائل ابن  
رشد » (٨) وهو كتاب يضم مجموعة من فتاوى  
ابى الوليد محمد بن أحمد بن رشد ( عاش بين  
سنتي ٥٠٠ و ٥٢٠ ) ، وهو جد سمي الفيلسوف  
المشهور . وكتاب « المسائل » مخطوط فى  
المكتبة الأهلية بباريس . وكان الأهوانى قد  
فحص هذا الكتاب وانتهى من ذلك الى انه على  
الرغم من موضوعه الذى قد لا يفسر الباحثين  
فى التاريخ فانه حافل بالنصوص التى تخدم  
الباحث فى مختلف جوانب الحياة السياسية  
والاجتماعية والفكرية . ويورد شاهدا على ذلك  
بعض نصوصه ومنها ما يتعلق ببناء سور مدينة  
بأغ Priego وبمشاكل التجارة بين الأندلس  
وقشتالة ، وبزوجة الأمير المرباطى تميم بن يوسف  
ابن تاشفين ، وباستفتاء أمير المسلمين على  
ابن يوسف بن تاشفين اياه حول بعض الأئمة  
الذين خاضوا فى علم الكلام مثل ابى الحسن  
الأشعرى وابى اسحاق الاسفرايينى وابى بكر  
الباقلاوى وابى الوليد الباجى . وفتوى ابن رشد  
حول هذا الموضوع قيمة خاصة ، لاننا نعرف  
ما باشره فكر الأشعرية على محمد بن تومرت  
مؤسس دولة الموحدين التى أعلنت الثورة على  
المرابطين الذين عاش فى كنفهم ابن رشد وكان  
مستشارا لأمرائهم .

وليحق باهتمام الأهوانى بالتراث الأندلسى  
المكتوب بالصحنى تعبه لنشر ذخائره ونقصه  
لها . ولعل من أجل نماذج ذلك الحوار الطريف



هو « المدخل الى تقويم اللسان وتعليم البيان » . ويرد له عنوان آخر هو « الرد على الزبيدي في لحن العوام » ( ١٢ ) .

والكتاب كما بين الأهواني في تقديمه للنص حلقة من سلسلة من الكتب كان هدفها تسجيل ما غيرته العامة بالاستعانة من الألفاظ العربية ، وهي تقدم صورة للاستخدام العامي للغة ، وتطلعا على الجانب اللغوي لحياة الشعب في إحدى البيئات العربية الإسلامية . ومن هنا أتت أهمية أمثال هذه الكتب ، لأن الوثائق حول هذا الجانب قليلة بالقياس الى كثرة ما كتبه المؤلفون بالعربية الفصحى . وقد بدأت هذه السلسلة في الأندلس بكتاب الزبيدي الانشيبيل ( ت ٣٧٩ ) « لحن العامة » ، وكان منها أيضا كتاب « تثقيف اللسان وتلقيح الجنان » لابن مكي الصقلي ( ت ٥٠١ ) ، وكان من أهداف ابن هشام في كتابه الرد على المؤلفين السابقين وبيان ما اعتقد انهما وهما فيه .

وقد قدم الأهواني للنص بدراسة مفصلة درس فيها هذا اللون من التأليف في الغرب الإسلامي ، وحدد مفهومي العامة واللحن ، ثم وضع الأساس الذي التزم به في اختيار مجموعة من الألفاظ التي أوردها ابن هشام ، وقد صنف هذه المجموعة في قسمين : ألفاظ أصحجية دخلت من اللغات المحلية في الأندلس ، وألفاظ عربية اكتسبت معنى جديدا في البيئة الأندلسية . ورجع الأهواني في التحقيق والدراسة الى عدد كبير من المعاجم القديمة ، وكان من أكثرها فائدة المعجم الإسباني العربي الذي وضعه بيدرو دي الكلا ( بطرس القلبي ) Pedro de Alcalá ( طبعة جوتنجن الثانية سنة ١٨٨٣ ) والمعجم المجهول المؤلف الذي نشره سكياباريلى ( في فلورنسا سنة ١٨٧١ ) فضلا عن عدد كبير من الدراسات التي قام بها الأوربيون حول هذا الموضوع .

وكان الأهواني أيضا في هذا الميدان رائدا ، إذ أنه شق طريقا جديدا في ميدان الدراسات اللغوية ، ووجه عناية الباحثين الى هذا الميدان من ميادين الدراسات الأندلسية والمغربية . واكتفى بأن أذكر من ثمرات جهود الأهواني ما قام به اللغوي المتمكن الصديق الدكتور عبد الصرير مطر من أعمال وأصل بها مسيرة الأهواني ، وكان من بينها نشره الكتاب « لحن العامة » لأبي بكر محمد بن الحسن الزبيدي ( الكويت ١٩٦٨ ) وخوفو يثاؤل عافية الأندلس في القرن الرابع الهجري ، و« تثقيف اللسان » لابن مكي الصقلي ( القاهرة ١٩٦٦ ) . وهو حول عافية أهل صقلية

مادنه ، حتى أن هنالك سبعة من الباحثين الإسبان عمل كل منهم على الإنفراد بأحد فصوله لدراسته وترتيب ما احتوى عليه من مادة علمية . وقد نشرت بعض هذه الترجمات والدراسات ، وأهمها ما قام به الدكتور فرناندو دي لاجرانجا Fernando de la Granja استاذ الادب العربي في جامعة مدريد ، والدكتور سيكودي لوينا Seco de Lucena الاستاذ الراحل بجامعة غرناطة ومدير مدرسة الأبحاث العربية بها . وما زالت بعض الترجمات الأخرى التي قام بها باحثون آخرون في طريقها الى النشر .

وبقي بعد ذلك عمل الأهواني في خدمة التراث الأندلسي الذي ينتمى الى ما سماه في تصنيفه الذي أسلفنا الإشارة اليه بالمستوى الشعبي ، وهو ما توفر عليه الأهواني منذ أن سجل رسالته الأولى للعاجستير حول موضوع « الموشحات الأندلسية » بعد تخرجه من الكلية في سنة ١٩٣٨ . وقد رأينا كيف واصل الأهواني مسيرته في دراسة الفن الشعري الشعبي الأندلسي ، فمضى يدرس بعد ذلك فنا أكثر امكانا في الشعبية وهو الأزجال ، فكان « الزجل في الأندلس » موضوع رسالته للدكتوراه ، ثم موضوع كتابه الرائد الذي أخرجه في سنة ١٩٥٧ . وعكف منذ ذلك الوقت على ديوان ابن قزمان الذي كان بنوى أن يخرجه بعد خدمته وتحقيقه بالأسلوب الذي جرى عليه في خدمة النصوص الأندلسية .

عل أننا قبل أن نتحدث عن رحلة الأهواني الطويلة مع ابن قزمان نود أن ننوه بعمليتين رئيسيتين سد بهما الأهواني فراغا كبيرا في مجال خدمة انثراث الشعبي الأندلسي .

الاول اهتمامه بالجانب اللغوي ، إذ تنبع الأهواني في عنايته باللغة المصحونة كل ما كتبه الأندلسيون او المغاربة في موضوع « لحن العامة » . ومن الواضح ان اهتمام الأهواني بهذا الموضوع كان امتدادا وثمره لاهتمامه بالموشحات والأزجال ، إذ كانت قواعد النظم في هذين الفنين تقتضي بأن يكون الجزء الأخير من الموشحة ( وهو المعروف بالخرجة ) ويكون الرجل كله بلغة عامية ملحونة .

وفي هذا المجال نشر الأهواني دراسته « الفاظ مغربية من كتاب ابن هشام في لحن العامة » ( ١١ ) وابن هشام هو محمد بن أحمد بن هشام الانشيبيل نزيل سبتة ، وهو لغوي نحوي عاش بين الأندلس والمغرب وتوفي سنة ٥٧٧ هـ . وعنوان كتابه الذي اختصه الأهواني بالدراسة

المجال ، فقد قام تلميذه المغربي الدكتور محمد ابن شريفة بتحقيق مجموعة الأمثال العامة لأبي يحيى عبيد الله بن أحمد الزجال القرطبي (عاش بين سنتي ٦١٧ و ٦٩٤) ، وهي مستخرجة من كتابه «رى الأوام ومرعى السوام» في نكت الخواص والمصام ، واتخذ الباحث المغربي من هذه المجموعة ومن دراسته حولها موضوعاً لرسالة للدكتوراه التي أعدها مع الأهواني نفسه ، وتوقشت هذه الرسالة في سنة ١٩٦٨ ، ثم نشر القسم الثاني منها وهو نص مجموعة الأمثال المذكورة في الرباط سنة ١٩٧١ كذلك لفت عبد الأهواني نظر المستشرق الإسباني اميليو غرسية غومس الى هذا الميدان الذي ظل بعيداً عن دائرة الضوء ، فكان أن خصص له عدداً من المقالات نشرها تباعاً في مجلة «الأندلس» بعنوان «نحو جمع ديوان للأمثال الأندلسية» ، وظهرت الحلقة الأولى من هذه المقالات في المجلة المذكورة (المجلد الخامس والثلاثين - سنة ١٩٧٠ الجزء الأول ص ١ - ٦٨) وهي بعنوان «أمثال ابن هشام اللخمي» ، وقد اعتمد في ترجمته ودراسته النص الذي قدمه عبد العزيز الأهواني في عمله الذي أشرنا إليه ، وكانت الحلقة الثانية التي ظهرت في نفس المجلد من مجلة الأندلس (الجزء الثاني ص ٢٤١ - ٣١٤) ترجمة لمجموعة ابن عاصم الفرناطي ، والحلقة الثالثة في المجلد السادس والثلاثين (الجزء الثاني سنة ١٩٧١ - ٢٢٥ - ٣٢٦) حول مجموعة من الأمثال الشمرية لابن شرف القيرواني ، مأخوذة من مخطوطة مغربية قديمة ، والحلقة الرابعة في المجلد السابع والثلاثين (الجزء الأول - سنة ١٩٧٢ ص ١ - ٧٥) حول مجموعة الأمثال المسجوعة لأبي عثمان سعد بن أحمد بن ليون التجيبي المروى (عاش بين سنتي ٦٨١ و ٧٥٠) ، والحلقة الخامسة حول الأمثال الواردة في كتاب «المقد» لابن عبد ربه وحول سوابها من أمثال أكرم بن صيفي وبزرجمر (المجلد السابق نفسه ، الجزء الثاني ص ٢٤٩ - ٣٢٣) .

وهكذا نرى كيف فجر الأهواني الاهتمام بهذا الموضوع بين الباحثين العرب والأوربيين على السواء .

وقد تركنا الى النهاية العمل الأكبر الذي انقطع له الأهواني في خدمة التراث الشعبي منذ اشتغاله بالدراسات الأندلسية حتى وفاته ، وهو ديوان الزجال القرطبي ابن قزمان . غير أن هذا العمل العظيم أصبح «سيفونية الأهواني» التي لم تتم ، فقد كان يعد العدة لتحقيقه وإصدار دراسة مطولة عنه ، غير أنه بطبيعته المتأينة التي

في القرن الخامس ، و «تقويم اللسان» لابن الجوزي (القاهرة ١٩٦٦) وموضوعه عامة أهل بغداد في القرن السادس ، ثم دراسته الجامعة «لحن العامة في نشوء الدراسات والنسوية الحديثة» (القاهرة ١٩٦٦) .

أما العمل الآخر الذي اضطلع به الأهواني وكان فيه رائداً كذلك في ميدان دراسة التراث الشعبي فهو البحث الطويل الذي نشره بعنوان «أمثال الصامة في الأندلس» (١٣) والبحث مقسم الى قسمين : دراسة حول الأمثال وأنواعها وتبنيها للثقافة الشعبية ، مع عناية خاصة بالأمثال العامة الملوحة ؛ ولنموذج من أعظم نماذجها في الأندلس ، وهو الفصل الخاص بأمثال الصامة من كتاب ابن عاصم الفرناطي «حدائق الأزاهر» ، وذلك بعد تتبع ما ورد من أمثال العامة في كتاب «المقد» لابن عبد ربه ، وفي «تقويم اللسان» لابن هشام اللخمي ، وفي ديوان ابن قزمان . ثم عقد الأهواني مقارنة طريفة بين أمثال ابن عاصم (عاش بين سنتي ٧٦٠ و ٨٢٩) ومجموعة الأمثال التي جمعها كاتب إسباني معاصر لأديبنا الفرناطي هو المريكزي دى سنتلانا (عاش بين سنتي ٧٩٩ و ٨٦٠) . وقد انتهى الأهواني من هذه الدراسة المقارنة الى أن هناك كثيراً من الأمثال الإسبانية تكاد تكون ترجمة حرفية لأضرابها الفرناطية ، وهو أمر تفسره الصلات الوثيقة التي كانت قائمة خلال القرن التاسع (الخامس عشر الميلادي) بين قشتالة المسيحية وغرناطة الإسلامية . وأما القسم الثاني من الدراسة فقد نشر فيه الأهواني مجموعة أمثال ابن هشام اللخمي عن كتاب «تقويم اللسان» في مخطوطيه المحفوظتين في الاسكوريال ، ثم الحديقة الخاصة في أمثال العامة وحكمها من كتاب ابن عاصم حسب عدد كبير من المخطوطات في دار الكتب بالقاهرة والمكتبة الأهلية في باريس ومكتبة الاسكوريال ومكتبة المجمع التاريخي الملكي بمدريد ومكتبة المتحف البريطاني .

وهذا البحث الجليل فتح الأهواني من جديد آفاقاً واسعة تشرى الثقافة العربية واللون الشعبي منها بصفة خاصة ، فتعمدت الدراسات المتعلقة بالأمثال ، ونشرت المجموعات المعروفة من قبل منها بعد أن كان العلماء ينظرون إليها في غير قليل من الاحتقار وعدم المبالاة .

وقد كان من أجل ثمرات هذه المنابر بذلك اللون من ألوان الثقافة الشعبية ما قام به بعض تلاميذ الأهواني من مواصلة مسيرته في هذا

تعرف كيف تغطي لكل شيء حقه لم يتعجل نشره . وكان يعرف ان المستشرق الاسباني غوسيه غومس يعمل فيه كذلك ، الا ان ذلك لم يدغمه ابدا الى اخراجه بغية السبق العلمي ، ولو امتد الصبر بالاهواني لكان تحفيقه ودراسته لابن قزمان اعظم منجزاته العلمية على الاطلاق . ولكن للقدر حكما يفوت به كل تدابير البشر .

وكان ان اخرج غوسيه غومس طبعته لديوان ابن قزمان في مدريد سنة ١٩٧٢ في ثلاثة مجلدات تحت عنوان غريب في طموحه هو *Todo Ben Quzman* (١٤) ومعناه « كل ما يتعلق بابن قزمان » . ولم يثأر الاهواني بذلك ولم يأس عليه ، بل مضى في طريقه ممدا عدته لاستكمال نشرته هو للديوان وان لم يمن ذلك عزوفا عن النظر في عمل غوسيه غومس ومحاولة تقويمه .

وكان من ثمرات هذا النظر ذلك الجدل الطريف الذي دار بين العالمين حول ديوان ابن قزمان ، وهو من أحصى المساجلات العلمية التي تابعتها خلال السنوات الأخيرة .

وبدا الاهواني منذ سنة ١٩٧٣ نشر سلسلة من المقالات بعنوان « على هامش ديوان ابن قزمان » صدر له منها ثلاث على صفحات مجلة المعهد المصري للدراسات الاسلامية في مدريد : الأولى في المجلد السابع عشر ( ١٩٧٢ - ١٩٧٣ ) ص ١٨٣ - ٢٤٥ ، والثانية في المجلد الثامن عشر ( ١٩٧٤ - ١٩٧٥ ) ص ١٧ - ٧٧ ، والثالثة في المجلد التاسع عشر ( ١٩٧٦ - ١٩٧٨ ) ص ٢١ - ٦٠ . وكان من الطبيعي ان يكون أول الناس متابعة لهذه المقالات وأكثرهم اهتماما بما تضمنته من ملاحظات هو الأستاذ غوسيه غومس نفسه ، فرد على نقد الاهواني بثلاث مقالات ايضا نشرت في مجلة الاندلس : الأولى في المجلد الثامن والثلاثين سنة ١٩٧٣ الجزء الثاني ص ٢٤٩ - ٣١٨ ، والثانية في المجلد الحادي والأربعين سنة ١٩٧٦ الجزء الثاني ص ٢٤١ - ٣٣٨ ، والثالثة في المجلد الثالث والأربعين سنة ١٩٧٨ الجزء الثاني ص ٢٤٥ - ٣٠٢ .

ولا يتسع هذا المجال لمرص الحوار الذي دار

ومن ناحية أخرى نشير إلى ان اهتمام الاهواني بالزجل الأندلسي أنتج لنا حركة مشيرة في ميدان الأبحاث الجامعية ، فقد وجه كثيرا من تلاميذه لدراسة هذا التراث الشعبي ، أذكر منهم الدكتور رضا محسن القرشي ، الذي نشر بتوجيه منه كتاب « بلوغ الأمل في فن الزجل » لابن حبة الحموي ( دمشق ١٩٧٤ ) ثم دراسته عن الزجل في المشرق ( بغداد ١٩٧٧ ) ، وكانت آخر الرسائل التي أشرف عليها الاهواني رسالة ماجستير تقدم بها السيد يسرى العزب حول « بيرم التونسي وأزجاله » .

● ● وبعد ، فقد كان الاهواني رحمه الله وأحسن مثواه أمة وحده ، بلذ نفسه وماله وراحته من أجل خدمة العلم ، عملا بمقولته هو « لا يعطيك العلم بعضه الا اذا أعطيتك كله » . وقد أعطى الاهواني نفسه كلها للعلم ، وأعطاه العلم لقاء ذلك مجدا خالدا وذكرًا طيبا ومسودة صادقة في نفوس كل من عرفه ، لا يبل جديتها الزمن . وأولى الاهواني التراث العربي قديمه وحديثه ، معربة وملعونة ، أعظم الجهود ، فتح لاسمه ان يسجل معلما مضيئا مشرقا في اعلى مكان من هذا التراث .

ولا يتسع هذا المجال لمرص الحوار الذي دار

ولا يتسع هذا المجال لمرص الحوار الذي دار

ولا يتسع هذا المجال لمرص الحوار الذي دار

## هوامش:

(١) من الواضح أنه سلطت كلمات من القائل أثناء الطبع . وقد اكتمل هذا السقط بما يرى بين الحاضرين . ولذا لم تكن هذه هي الكلمات التي لصق إليها الأحواني لئلا يراها لا تخرج مما أبتنا .

(٢) مقدمة كتاب « الذخيرة » في محاسن أهل الجزيرة « لابن بسام ، بقلم الدكتور طه حسين ، مطبوعات كلية الآداب بجامعة القاهرة ، المطبوع رقم ٢٦ ، سنة ١٩٣٩/١٣٥٨ ، المجلد الأول من القسم الأول ص ج - د .

(٣) في معرض حديث ابن بسام في ترجمته للأديب الشاعر أبي مبد الله بن السراج القائل شاعر بني جود يورد أحياناً لهذا الأديب يقول في أولها :

إن كنت تبغى على عرس البوائق  
فانت عمنى مجلسون المصائب

ويقول محقق الذخيرة في التعليق على هذا البيت ( القسم الأول ، المجلد الثاني ص ٣٦٦ حاشية ١ ) : « في الأصول بالثاق (البوائق) ولعلها من الكلمة الإسبانية Bufon بمعنى : مزاح » . وهو تطبيق صحيح نظراً لأن الفضل فيه يرجع للأحواني . وهو دليل على أنه شرع في تلمس اللغة الإسبانية منذ هذا التاريخ وقبل أن تنح له فرصة الرجوع إلى أسبابها .

(٤) أدين بالأطلاع على هذه الكراسة وحمل لمعها من مواد البحث التي خلفها للرحم الدكتور الأحواني بعد وفاته للمصنفين الكريم الاستفادة الدكتور عبد المحسن بدر ، لله من ذلك خالص الشكر والاعتراف بالجميل .

(٥) كانت مكتبة دير الإسكوريال قد تعرضت لحريق شديد أدى على كثير من مخطوطاتها العربية . ولكن بقايا وأوراق من هذه المخطوطات جمعت بعد ذلك ووضعت بغير ترتيب في عدد كبير من الحواظ ، هي التي عرفت « مائة باسم » أوراق النسخة التي نصير إليها في هذا الموضوع .

(٦) نشرت علم الدراسة في مجلة معهد المخطوطات العربية ، المجلد الأول ( الجزء الأول مايو ١٩٥٥ ) ص ٩١ - ١٢٠ ، والجزء الثاني ( نوفمبر ١٩٥٥ ) ص ٢٥٢ - ٢٧١

(٧) نشرت بحمد القالة في صحيفة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد ، المجلد الثالث ١٩٥٥ ص ١ - ١٦

(٨) مجلة معهد المخطوطات ، المجلد الرابع ، الجزء الأول مايو ١٩٥٨ ص ٧٣

(٩) نشر الأحواني نفسه المذكور في مجلة معهد المخطوطات ، المجلد الأول - الجزء الثاني (نوفمبر ١٩٥٥) ص ٣١١ ونشر الدكتور شوقي خفيف نفسه على هذا النقد في نفس المجلد ، المجلد الثاني - الجزء الثاني (نوفمبر ١٩٥٥) ص ٣٧٧

(١٠) عنوان الكتاب « تصور من الأندلس من كتاب ترصيع الأخبار وتلويح الآثار » والبستان في مرآة البلدان ، والمسالك إلى جميع المسالك « من منشورات معهد الدراسات الإسلامية في مدريد ، ١٩٦٥

(١١) مجلة معهد المخطوطات العربية ، المجلد الثالث ، الجزء الأول ( مايو ١٩٥٧ ) ص ١٢٧ - ١٥٧ ، والجزء الثاني ( نوفمبر ١٩٥٧ ) ص ٢٥٨ - ٣٢١

(١٢) الأول هو عنوان مخطوطة الإسكوريال رقم ٩٩ والثاني هو عنوان مخطوطة الإسكوريال أيضا رقم ٤٦

(١٣) في المجلد الطكاري لمحمد « إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين » ، بإشراف الدكتور عبد الرحمن بدوي ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ٣٢٥ - ٣١٨

(١٤) من هذه النشرة انظر عرضنا ولقدنا للكتاب في العدد الثامن ( ديسمبر ١٩٦٦ ) من مجلة كلية الآداب والعلوم بجامعة الكويت ص ٣٦١ - ٣٦٨



# الدكتور النويهي

## ناقداً ومعلماً

### اعتدال عثمان

ومن أهم الجوانب التي ألح عليها الدكتور النويهي دعوته الناقد إلى ضرورة إثراء ثقافته بأفاق واسعة من المعارف العلمية ، إلى جانب التوسع في آفاق دراسته التخصصية . وبعد استخدامه للمنهج النفسي في تحليل شخصيات عدد من كبار الشعراء العرب وأعمالهم من الدراسات التطبيقية المهمة ، المؤكدة لهذا الاتجاه .

وكذلك اهتم الدكتور النويهي بمناقشة عدد من القضايا الفنية العامة ، المتعلقة بطبيعة الفن ، ووظيفته ، ودور الفنان .

وقد تميزت أعمال الناقد الراحل بقدرته على الاطاحة الشاملة بجوانب المادة التي يتعرض لدراستها ، واستنائه بكل وسائل الشرح والتبسيط ، كاستلهاه دلالات بعض الصيغ العامية أو مواقف من الحياة اليومية العملية ، في جلاء ما غمض من النص الأدبي أو الفكرة التي يطرحها للبحث . وقد دفعه النجاح الكبير الذي لاقته محاضراته إلى نشرها في عدد من الكتب يمثل نصف أعماله النقدية المنشورة ، التي تبلغ العشرة .

ولعل تفوق المؤلف بوصفه محاضراً موهوباً قد أضر ، أحياناً ، بتسامك منهج كُتبه وتركيز أسلوبه وذلك للخلاف بين طبيعة المحاضرة وما يقضي عليه تأليف الكتاب من منهج خاص . ومع ذلك فقد كان الراحل للكرم قادراً ، على تطبيق تلاجم كبير بين

●●● موت وفاة الناقد الأدبي الكبير الدكتور محمد النويهي في ١٣ فبراير ١٩٨٠ دون أن تترك لدى المتقنين ما هي جديرة به من اهتمام .

ولقد عرف الناقد الراحل في الدوائر الأكاديمية في مصر والخارج ، وفي الأوساط الأدبية ، بثقافته العميقة المتنوعة في الأدب العربي والآداب الغربية ، وبإسهامه البارز في مجال النقد النظري والتطبيقي على امتداد أكثر من ثلاثين عاماً ، بدأها منذ أواخر الأربعينات . وقد شهدت له هذه الأوساط بلوق أدبي رفيع وملكة نقدية فذة لا تكون إلا لناقد خلاق . وقد تجلت ثقافته الواسعة فيما قدمه من دراسات جديدة لتراثنا الشعري الجاهلي والإسلامي ، مترسماً خطى استاذ الدكتور طه حسين ومؤصلاً منهج جديد في دراسة الشعر لم يسبقه إليه قائله آخر .

ولقد وقف الدكتور النويهي إلى جانب دعوة التجديد في الشعر العربي ، ودعا إلى فكرة تغيير الأساس الإيقاعي الكمي لهذا الشعر ، حيث أصبح هذا التغيير ضرورة يتطلبها انطلاق الشعر إلى آفاق أرحب .

وقد أسهم في هذا المجال بمحاولته استكشاف نظام إيقاعي جديد ، يقوم على أساس أن الإيقاع بنيان لغوي مستقل ذات الإيقاع دافعاً شخصياً . يضمها الإيقاع المروّض العام للبيت .

وفي ذاكرة الفنان تتم إعادة تنظيم عناصر التجربة وضبطها بما يتفق مع المثل الذي يطبع الفنان إلى تعقيقه في الحياة ، والذي يتيسر له الربط المحكم بين عناصرها في صورة جديدة كل الجدة .

وتتميز الفنان بقدرته النقية الصرة على أن يربط بين العناصر المختلفة لتجربته وتجارب الآخرين ، وإن يرى - بين حقيقتها وحقائق الوجود البادية الاختلاف - جوامع من الشبه لم تلتفت إليها غيره .

وتتحدد القيمة النهائية للتجربة الفنية بمدى نجاح الفنان في العثور على مبررات الصياغة ، أو الشكل الفني ، الذي يحقق الصورة المثل لأداء التجربة في تمام عقلياً وتحددها ، بحيث تتم فيها نظير العاطلة التي لارت في نفس الفنان ، فيتميز وعينا وإدراكنا لحقائق الحياة والتجارب الإنسانية .

ويخلص الدكتور النوبهي إلى أن الفن ناسج بشرى يهتم بالبحية في شمولها وفي أساسها ، ويعبر الفنان عن عاطفته إزاء الوجود وعن موقفه منه تعبيرا منطعا مقصودا ، يتج في مثليه نظير ما الله الوجود في منتهى من عاطفة وموقف (١) وبعد الناقد للفنون من الوسائل الفعالة في تطوير مفاهيم الإنسانية ، وبناء المجتمع وتغير أوضاعه لذلك فإن حرية التعبير شرط أساسي لا يمكن أن يتحقق الفن في غياب (٢) .

ويرى الدكتور النوبهي كذلك أن الحركة النقدية في مصر قد سارت بعد الرواد الثلاثة ، طه حسين والقائد والملازمي ، في اتجاهين : أولهما يلتزم بالمنهج التقليدي القائم على المطلق الأحكام العامة المنقولة عن كتب النقد القديمة ، ويقتصر على الجوانب النحوية والبلاغية للنصوص الأدبية ، والتحليل العقلي والترتيب المنطقي ، دون الالتفات إلى الدراسة الجمالية والفنية للنص الأدبي .

أما الاتجاه الثاني فقد تأثر بالدراسات الفلسفية في علم الجمال ، التي شاعت في أوروبا نتيجة ظهور النزعة العقلية التي تعني بدراسة الظواهر مستقلة ، فتجعل للجمال وجودا مثاليا غير منظور ، يستقل عن المصادقات التي يتحقق فيها تحققاً جزئياً ، أو هو - بمعنى آخر - قيمة منفصلة عن بقية القيم . ولقد أدى هذا الفرض إلى لموه نظريته " الفن للفن " ، ولتقصار وظيفة الناقد على تقدير القيمة الفنية الخالصة للنص الأدبي بوصفه نشاطاً لغوياً جمالياً ، يتفصل عن مبدعه

الفكرة والمنهج والإداء ، في أسلوب كثيراً ما بلغ درجة عالية من الكثافة والتركيك .

ولد الدكتور محمد محمد الدسوقي أحمد للنوبهي في عام ١٩١٧ في قرية ميت حبش البحرية ، القريبة من طنطا بمحافظة الغربية . وحصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة في عام ١٩٣٩ ، كما حصل على الدكتوراه من معهد الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن في عام ١٩٤٢ . وكان موضوعها " الحيوان في الشعر العربي القديم " ، ما عدا الأبل والخليل . وقد شغل هذا البحث الشعر الجاهل وشعر صدر الإسلام ، والشعر الأموي .

وعمل الدكتور النوبهي محاضراً في معهد الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن حتى عام ١٩٤٦ ، كما رأس قسم اللغة العربية بجامعة الخرطوم لمدة تسع سنوات ، ابتداء من عام ١٩٤٧ . ولقد آفاد المعهد العالي للدراسات العربية بالجامعة العربية من خبرة الدكتور النوبهي فالحى مجموعة كبيرة من المحاضرات على طلبة المعهد في خلال السنوات من ١٩٥٦ حتى ١٩٦٧ ، وكذلك استضافه قسم الأدب واللغات الشرقية بجامعة هارفارد أستاذا زائراً في العام الدراسي ١٩٦٧ . وقسم الدراسات الشرقية بجامعة برنستون في عام ١٩٧٢ - ١٩٧٣ .

وكانت رئاسة الدكتور النوبهي لقسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ابتداء من عام ١٩٧٣ هي آخر المناصب الأكاديمية التي تولاها الراحل الكريم .

يتعرض الدكتور النوبهي في مجموعة من كتبه لمناقشة عدد من القضايا الفنية العامة يقدم من خلالها تصوره لطبيعة الفن ووظيفته ، تهيدا لتحديد مهمة الناقد الأدبي وثقافته .

وهو يرى أن عملية الإبداع في صميمها هي محولة من الإنسان لجلل أسرار الكون والوجود البشري ، يميزها عن الموقف العلمي الموضوعي احتراز الفنان بالانفصال تجاه قسواهر الحياة وتجاربها . ويكون هذا الانفصال من القوة والإحاط بحيث يدفعه إلى التعبير عنه . فلما كان قد لوتى الموهبة الفنية فإنه يعبر عن انفصاله في صورة تعدد عاطفته وتبرؤها وتضمن خلودها ، بقدر ما ألح له من قدرة على الرؤية النافذة إلى عمق التجربة ، والإحاطة بأكبر عدد من عناصرها الظاهرة والخفية ، ونشأتها واحتوائها في ذاكرته حتى تتصل وتتلفظ ، وتدخل في علاقات جديدة .

بالتكوين الفردي وعوامل البيئة ، ويتفاهل هذان المؤثران تفاعلا يختلف من شخص الى آخر .

وتدخل عوامل الوراثة في تحديد تكوين الفرد العقلي وقدراته الأخرى ، كما تتأثر الشخصية بحالة أجهزة الجسم وطبيعة أداها .

ويمتد تأثير البيئة ليشمل الظروف الزمانية والمكانية ، والأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، والمناخ الثقافي والفكري الذي نشأ فيه الأديب ، والذي يحدد - مع العوامل الأخرى - الصورة المكتملة لتكوين الشخصية .

ويتخذ الناقد من شخصية بششار بن برد نموذجاً لطيفاً اثر البيئة على تكوين خصائص الشخصية الفنية (هـ) .

فقد أدى كف بصر بشار وبشاعته وحسنة الشمورية الى نفور معاصريه منه ، فزادوا من اضطهادهم له بسبب مولويته وعدم انتمائه للمعصر الغربي .

وقد دفعت هذه العوامل بشار الى سيطرة اللسان في التعبير ، والاجترار على المسلمات والمحرمات في عصره ، تمويضا عما لا قام من عنت وانكار . وكذلك كان لانهامه بالكفر اثره في مضاعفة انكار المجتمع له . فقد عاش بشار في بيئة تمد العنصر نقصا خلقيا يضع صاحبه في مرتبة دون سائر البشر الاصحاء ، كما حد عناه من نشاطه الجسماني فتضاغت جذته الجنسية الطبيعية ، وزادت ظروف بيئته ، التي شاع فيها المجون والاستهتار من افراطه . كذلك كان افراطه تمويضا وتحصيا لما لقيه من المحن والاضطهاد الذي تصدعت اسبابه .

ولجا بشار الى الهجاء فشاع عنه الاقذاع في شعره وامتزج كره معاصريه له بخوفهم من سيطرة لسانه . وكان هو نفسه يعمل على تنمية خوفهم منه ونفورهم ، متخذاً من ذلك وسيلة للدفاع عن النفس لم يكن يملك غيرهما . والحقيقة ان النظرة التاريخية الصحيحة تثبت ان الهجاء ظاهرة اجتماعية أدبية استفاضت في ذلك العصر ، وكانت امتدادا للتفاضل التقليدية في مسورة جديدة ، شاركت فيها كثير من الشعراء ، وتباروا في التلويح فيها ، فهي ظاهرة من ظواهر العصر ولم تكن مقصورة على بشار بحكم تكوينه الخاص .

وكذلك فان محبته لاضطهاد العرب اياه بسبب تجزئته ، وربطهم بين اتقان اللغة والأصالة الجنسية للشعراء ، وانفرازه على قرض مكانته

ومتلقيه ، وعن الانظمة الفكرية والاجتماعية كافة التي صاحبت انتاجه .

ويرى الناقد ضرر تطبيق هذه المفاهيم على تراننا ، الذي يختلف في طبيعته عن الأدب الغربي الذي استمدت منه هذه المقاييس ، وهو يرجع هذا الشطط في الحركة النقدية الى اكتفاء النقاد بقراءة كتب الفلسفة والنقد الغربي دون دراسة الآداب الغربية في لغتها الأصلية ، ودون فهم لطبيعة المناهج النقدية ، والتمرس بتطبيقها على تلك النصوص ذاتها ، ويرى أن الافادة من هذه الدراسة لا تكون بتطبيقها على الأدب العربي بل لصفاء ذوق الناقد الأدبي وارهافه ، لكي يتمكن من دراسة أدبه ، واستخلاص مقاييسه الخاصة ، وقيمه الفنية المتميزة .

ويدعو الدكتور النويهي الى ضرورة اتساع ثقافة الناقد الأدبي لتشمل الإلمام بالعلوم الإنسانية Human Sciences من تاريخ وفلسفة واجتماع وعلم نفس واديان .. الخ .

كذلك لابد أن تتضمن ثقافته معرفة بتطويع الفنون الموسيقية والتشكيلية .

ولا تكتمل ثقافة الناقد الأدبي الا باطلاعه على خلاصة الفكر العلمي ، فيلم بحقائق علم الأحياء وما يقدمه من دراسة للأجناس وعلاقتها بالبيئة وعلم الانثروبولوجيا ، الى جانب معرفة الحقائق الفسيولوجية وما تقدمه من بيان لوظائف الاعضاء وعلم الوراثة .. الخ (٣) .

ويرى الناقد الراحل أن الدكتور محمد مندور يعد امتدادا لجيل طه حسين ، والمقاد والمازني ، ونموذجاً للناقد الأدبي الذي يتمتع بثقافة أدبية عميقة ، وإطلاع واسع على الآداب الغربية ، وذوق فني رفيع ، وفهم صحيح لارتباط الأدب بالحياة . ولكنه يأخذ عليه نقص ثقافته العلمية ، ومهاجمته الاستعمارية بعلوم النفس واللغويات والاجتماع في الدراسات الأدبية ، وذووره الى التركيز على الأدب بوصفه فنا لغويا (٤) .

وفي الواقع لم يعمل الدكتور النويهي الدراسة اللغوية للأدب ، بل ان جزءاً أساسياً من منهجه في دراسة الشعر الجاهل يعتمد على التركيز على الإلفاظ وبيان خصائصها الموسيقية وارتباطها بالمعاني وبدرجة الماطلة .

وترجع دعوة الدكتور النويهي الى عبادة تنوع ثقافة الناقد الأدبي واشتمالها على الجانب العلمي الى فهم لطبيعة الإنتاج الإنساني الذي يتأثر

من الانفعالات المتراوحة ، وما يعرض لقلعه من أفكار ، ولخياله من مخاوف ، كما عكف على تحليل موقفه من ظروف عصره السياسية والاجتماعية والفكرية .

وقد انمست هذه القدرة التحليلية الكبيرة في شعره فاجاد تحليل دوافعه الشخصية وتجاربه الخاصة ، كما اجاد في هجائه وتلمسه مواطن النقص في الآخرين قياسا على نفسه .

وقد ساعده على عمق الفهم والتحليل ثقافته الواسعة التي هيأت له تقصى كل جوانب الفكرة او التجربة التي يعرض لها . وقد كان في تقصيه بارعا ، لا يجاريه في دقة تحليله شاعر عربي آخر .

ويرفض الدكتور النويهي أن يرجع اتساع افق ابن الرومي وتمدد اغراض شعره ، وجدة تناوله الى يونانية عبقرية ونسبته الى الروم ، كما ذهب العقاد والمزاني ، ويقرر أن الرومية وصف جغرافي سياسي يطلق على الدولة البيزنطية وأهلها ولا يساوي اليونانية . وهو يفي بفقد هذا الزعم الخاطئ ، مستشهدا ببحث طويل في علم الوراثة والفرق بين الاجناس ، يثبت أن المنهج العلمي الصحيح لا يقبل فكسة ثوارت الميزات الثقافية ثوارتا بيولوجيا ، وانما ترجع ميزات شعر ابن الرومي وبقطة شعوره الباطني الى طبيعته الفردية ، واتامه الطويل الميسق لندخله نفسه ، وغلبة هذه السمة من تكوينه في ثقافتها مع عوامل البيئة العربية التي نشأ فيها وتبهرت خلال القرن التاسع الميلادي بنمو الحضارة وتمدد مصادر الثقافة ونضج العلوم (٧) .

ويتمثل في شخصية ابي نواس توازن عوامل الامة والتكوين الفردى في تحديد خصائصه النفسية .

ويرجع الناقد اصاية ابي نواس في طفولته بخل في افراز هرمونات الغدد التي تحدد مشغلات الشخص الجنسية ، وهي الفترة الثقافية والفنية الفكرية ، بدليل انكاس هذا الخلل على تكوينه الجنسي ، وظهوره في ميله الى الزفة والافولة .

كما اوت ظروف نشأته ، وارتباطه القوي بامه ثم للاملاء الحاد عنها ، يند ذوابها ، الى توقف خطبه للعاملين ، وتطوره النفسي ، وعجزه عن تجاوز مرحلة الطفولة .

ويشد الناقد الى اصرار ابي نواس على افتتاح قصائده بالهزليات ، مخالفا في هذا تقاليده القصيدة العربية ، دليلا على جبه للخسر الذي

الادبية - كل ذلك اضطر علماء العرب في العصور التالية الى الالتفات الى حقيقة أن اللغة لم تصد وفقا على العرب ، وأن الاعاجم قد يبلغون من معرفة أسرارها ما يفوق معرفة أهل اللغة أنفسهم . وكان هذا الموقف ارضاها بالتغير السياسي والاجتماعي الذي حدث في الدولة الاسلامية .

ولقد تميزت الحقبة التي عاش فيها بشار بالفق الفكرى وتمدد المذاهب نتيجة للصراعات العنيفة التي اجتاحت الدولة ، على نحو دفع بشار الى التشكك ، وقد كان من افقه معاصريه واشملهم ثقافة ، والى التذبذب العنيف بين ريادته للمتمزلة وخروجه عليهم ، وتقليبه لشمى المذاهب الاسلامية يدرسها ويناقشها ويمتحنها ، قبل أن يرفضها جميعا . ويظل طيلة حياته يتراوح بين الشك واليقين ويحاول تلمس الهرب من حيرته الدينية في التمسح الحسينية ، التي راجت في عصره ، فضاغف ذلك من أسباب ازيمته .

ويخلص الدكتور النويهي الى أن تكوين بشار الخاص ، وحساسيته تجاه اضطهاده ، قد اوتا الى ارهاق خياله ، وكشفه عن وسائل تمبيرية جديدة وصور تميز بها . شعره في تراثنا الادبي قاطبة . ولكن تحامل مصاصريه عليه جعلهم يفسطونه منزله الادبية الحق . وكذلك اخفق معظم النقاد المحدثين في التفرقة بين شخصية بشار كما جاءت في أخباره وبين قيمة شعره ، في حين أنه لو كان قد قدر له أن يعيش في عصر آخر فربما كان الاعتراف بوجهيته كفيلا بتبشير الكثير من خصائص شخصيته وشعره .

ويقف ابن الرومي على الطرف النقيض من بشار ويمتد الناقد مثلا على غلبة المؤثرات الجسمية في تكوين شخصية الفنان على غيرها من العوامل الاخرى (٨) .

ويلاحظ الناقد أن اختلال ابن الرومي الجسماني واضطرابه النفسي ، الذي اشار اليه العقاد في دراسته عن الشاعر ، كان يجتا انه يؤدى الى الاختلاق في عصره والى عصر آخر يعيش فيه .

ويسرد الناقد مبحثا مستفيضاً في تكوين الجهاز العصبي والجيني . وفي الاضطرابات التي تنشأ عن الخلل في عمل هذه الاجهزة ، متخللا من ذلك مثلا لفائدة الدراسات العلمية في الجباه الفسوة على شخصية الفنان . ومن ثم فقد انتهى الى أن ضعف ابن الرومي الجسماني ، واختلاله النفسي والجيني ، قد ادى الى اخفاقه في تحقيق مزاييه من مع الحياة الحسية والمادية ، فانكفى على نفسه يتاملها ويتصق تحليل بالجملة فيبحث



وسائر العالم العربي ، أو من سواها بدراسة الشعر الجديد - أتاح استعالمهم لوحدة التفعيلة العروضية ، وعدم الالتزام بوحدة القافية ، قدرا أكبر من الالتصاق بتجارب الناس الحية ، ومحاكاة صادقة لتهدج لغة الحديث اليومي ، وتطابق بين إيقاع الجمل الشعرية وتقطيعات الفكرة والانفعال طولا وقصرا ، وحدة وليونة ، وولوج ميسرين جديدين من المعاني والأفكار والظلال العاطفية ، ومعالجة تجارب لم يشملها التراث الشعري . وانعكاس ما استوعبه الشاعر من مؤثرات ثقافية تتجاوز تراثه الأدبي إلى التراث العالمي .

وكذلك أدى إعلاء الشاعر من الانطباع ، يهبط أكمال الوزن الشعري ، والوصول إلى القافية ، إلى إساءة قدرته على تكثيف اللغة وشحنها .

**ويرى الدكتور النويهي أن انجناز مدرسة الشعر الجديد بعد مرحلة انتقالية لابد أن يتجاوزها الشعراء إلى مراحل أكثر مرونة ، لا يعتمد فيها الشعر على الأساس الإيقاعي الكمي للتفعيلة ، القائم على عدد لا يتغير من الحروف للترتبة وفق نسق مطرد من الحركة والسكون ، تنتج عنه تترتب بحسب طولها وقصرها ترتيبا لا يتغير .**

ولقد أدرك الشعراء القديم بفطرته ضرورة تجاوز النظام المطرد في الإيقاع ، إذا ما اقتضى التعبير ذلك ، فاستخدم الزخافات والعلل ، كما لجأ إلى تجاوزات أخرى في القافية ، مثل الأقواء والإيطاء ، والإكفاء والأجالة والتضمين إلى أن تدخل الخليل بن أحمد فجعل قواعد الشعر تامة الانضباط والصرامة . وعلى الرغم من أن استخدام هذه الإباحات في الشعر الجديد قد خفف من حدة الإيقاع وأدى إلى تقليل الرقوب ، لم ير الناقد ذلك كافيا لتحرر الشعر من النظام الإيقاعي القائم على التفعيلة ، الذي يقف دون الاستمالة عن الإيقاع الخارجي بموسيقى أكثر خفاء ، تنبع من البناء الداخلي للقصيدة . ويعتقد الدكتور النويهي في صحة ما ذهب إليه ت. س. البيوت من أن الناقص لا يحيا إلا بمقدار حياته فينا نحن ، وأن أدراك الحاضر للماضي يفوق في عمقه ومداه أدراك الماضي لنفسه . وإذا كان التقدم قد اقتصر مرئهم على النظام الإيقاعي الكمي فمن حقنا أن نبحث في لغتنا عن نظام إيقاعي جديد .

ويرفر الدكتور النويهي أن اللغة العربية تعرف نظام التبر على المقاطع ، وهو أساس إيقاعي معروف في الشعر الإنجليزي . يطلق عليه اسم البس: الياميكي .

جاء حد الإدمان المهود وبلغ حد القهر المصبي ، إذ وجد فيها المهرب الوحيد لمعدته الفرويدة التي أعجزته عن التواصل الطبيعي ، قتاده الخل في تكوينه الجنسي إلى الانحراف إلى اللواط . وقد شجعه على الانحراف انتشار السنفوذ في بيئته نتيجة للرخاء الاقتصادي والاستقرار السياسي اللذين تمتعت بهما الدولة الإسلامية في تلك الحقبة ، وإغراق الترفين في المتع الحسية ، وتلسمهم الشاذ منها .

وقد ظل أبو نواس مساطعا على التواتر ، شاعرا بالذنب والمعجز في نفس الوقت عن تقويم اعوجاج نفسه ، فاندفع إلى التشهير بها بالمجاهرة بالفسق والفجور ، وبالبالفة في ذلك إلى حد التفاسخ . ويعمل الناقد فخر أبو نواس بأنه دليل جديد على رغبة عميقة في الانتقام من النفس ومقاومتها .

وقد استطاع أبو نواس أن يستجيب لمؤثرات بيئته ، أن يكون أكثر معاصريه تمثلا لها وتأثرا بها ، وأن يطبعها بطابعه الخاص ، ثم يردا إلى عصره في صورة تامة الجدة ، وفي قسوة ليس لها نظير ، منبرا بذلك عن تغير الظروف السياسية والاجتماعية ، وعن استجابة حساسيته لدواعي تغيير تقاليد القصيدة العربية في حدود إمكانات تكوينه ، ومتطلبات عصره ( ٨ ) .

**ويقف الدكتور النويهي وقفة صريحة واضحة على جانب مدرسة الشعر الجديد ، ويدلل على حاجة الإشكال الشعرية إلى التجديد المستمر ، من خلال دراسة تاريخ الشعر العربي ذاته ( ٩ ) .**

فقد أدى اختلاط العرب بشعوب من الشعوب إلى نمو حسون القصيدة العربية وتغير شكلها ، فظهرت القصيدة ذات الموضوع الواحد ، وآثر الشعراء اللفظ السهل الذي كثيرا ما يقترب من لغة الحوار اليومي ، كما ظهرت عنايتهم بموسيقى الشعر ، وميلهم إلى الأوزان الخفيفة التي تصلح للموسيقى الغنائية عند كثير من الشعراء في الدولتين الأموية والعباسية ، في حين احتفظت القصيدة بصورة البحور العروضية ، والتزمت بالقافية الموحدة .

ويذهب الناقد إلى أن كتابة إيقاع بحور الشعر التقليدي « وحدة موسيقاها ، وبروزها ، لا تصلح للتعبير عن حساسية العصر التي تنبئ إلى تنويع الإيقاع وخفوتها .

ولقد أتاح استعمال الشعراء الجديدين في أواخر الأربعينات في العراق ، وأوائل الخمسينات في مصر

الشعر الجاهل الى شقين ، يعني اولهما باستخدام المنهج التاريخي الاجتماعي للاحصاسة بجوانب الحياة الجاهلية ، ويمكن في الشق الثاني عمل دراسة فنية للنص ، يتبع الناقد خطوات البحث العلمي في دراسته الأدبية ، لو ما يسميه بالطريقة الاستقرائية في الوصول الى المعرفة ، فيبدأ بمعرفة الحقائق العلمية المحيطة بالنتاج الأدبي ، وتشمل الظروف الجغرافية وطبيعة المناخ ، والعناصر الإحيائية الموجودة في البيئة من نبات وحيوان .

وتقتضي الدراسة كذلك معرفة الأحوال الاقتصادية والفكرية السائدة ، والمرحلة التطورية التي بلغتها الحياة الاجتماعية في عصر الشاعر . وتدخل هذه العوامل مجتمعة في تكوين الشاعر وتحدد قدرتنا على فهم النص الذي يرى الناقد ضرورة الإقبال عليه إقبالا متاملا وإعيا بوسائله الفنية المتميزة ، ومستجيبا لقيمة الجمالية الخاصة .

وقد اختار الدكتور النويهي لإجراء هذه الدراسة مجموعة من القصائد استخرجها من كتاب « المفضليات » للفضل بن محمد الضبي ، لشمرها معظمهم من المقلين .

وإذا كان الناقد الراحل قد وفق في تقديم دراسة متوازنة للشعر الجاهل تصد من أقيم الدراسات التطبيقية للمنهج التاريخي الاجتماعي فإن إضافته الأهم تتشغل في التفاته الى البنية اللغوية للقصيدة ، والإمكانات الإيقاعية الكامنة في الكلمات .

ويشير الناقد الراحل الى خطأ حصر الاهتمام في الانماط النهائية التي يتخذها الإيقاع الشعري العام للبيت ، إذ أن الشعر يتكون من كلمات يؤدي الشاعر مضبوط فكره عن طريقها ، وبما لها من معان وخصائص موسيقية ١٢٠ .

وتتحقق موسيقى الشعر ، عند الناقد الراحل ، عن طريق الإيقاع الخاص لكل كلمة ، أي كل وحدة لغوية ، لا عن طريق التفعيلة العروضية للبيت ، كما تتحقق بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت وتوالي هذه الحروف في كلمات البيت ، ثم الجرس المؤلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في الأبيات المتتالية المكونة للقصيدة . ويرف الناقد موسيقى الشعر العربي بأنها للانسجام بين جانبي الإيقاع والجرس ، بمعنى تجاوب الإصوات اللغوية داخل الأطار الإيقاعي العروضي العام للبيت الواحد وللقصيدة بشكل عام ، في تنوع ينلو ويهبط ، ويلين ويشد ، متلافا مع تنوع الأفكار والأشكال لموسيقى الشعر تقوم على التفاعل بين الوحدة والتنوع ، وحدة البحر وتنوع موسيقى الكلمات .

والإيقاع في هذا الوزن لا يقوم على الصمد المضبوط للحروف واختلافها بين متحرك وساكناً ، وترتيبها في مقاطع تختلف في القصر والطول ، أي في المدة الزمنية التي يستغرقها نطقها . بل يقوم على المقطع الكامل نفسه ، وعلى مقدار النبر أو الضغط الذي يوقعه جهاز النطق عليه حين ينطق به ، فتترتب هذه المقاطع بحسب الضغط الواقع عليها في نمط من أنماط الترتيب .

ويؤكد الناقد قبول اللغة العربية لنمط هذا النظام ، بدليل أن مقاطع الكلمة لا تختلف اختلافا كليا بين القصر والطول فحسب ، بل أن هناك اختلافا يقوم على درجتها من النبر . فالمتصل (ترك) يتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة ، يقع النبر في المقطع الأول ، في حين يقع النبر في الفعل (تركوا) على المقطع الطويل الذي ينتهي به الفعل ، ويقع النبر في اسم الفاعل الميون (تاركوا) على الراء المكسورة في المقطع الثاني القصير ، ويوقع في (تاركون) على المقطع الثالث . فالنبر إذن ، لا يقع على المقطع الطويل وحده ، ولكنه يقع كذلك على المقطع القصير .

كذلك فإن الكلمات قد تتشابه في وقوع النبر على مقطع معين ، على الرغم من اختلافها في النظام الكمي . فالكلمات « باع - قيل - دون » تتكون من مقطع طويل ثم مقطع قصير ، أما الكلمات « أخی - أبو - نم » فتتكون من مقطع قصير يليه مقطع طويل . ومع ذلك يقع النبر في كلا المجموعتين على المقطع الأول .

ولعل حجة الدكتور النويهي الكبرى في وجود نظام النبر على المقاطع في القراءات القرآنية . وهو يشير في هذا الصدد الى المحاولات التي قام بها بعض علماء اللغة لاستنباط قواعد موحدة لهذا النظام الإيقاعي من خلال استماعهم للقراءات القرآنية المختلفة . ومن أهم المحاولات في هذا المجال ، دراسة الدكتور إبراهيم اليسى في كتابه « الأصوات اللغوية » (١٠) . وكتاب « اللهجات العربية » لنفس المؤلف (١١) .

ويعتقد الدكتور النويهي أن النظام الإيقاعي النبري يبرز الإيقاع الداخلي للكلمات بوصفها وحدات لغوية مستقلة ، كما يتيح تنوعا في الانماط الإيقاعية يلتقيها الإيقاع العروضي الترتيب .

ولقد بدأ الشعر الجديد ، في رأي الناقد ، في ادخال تنوع النبر على أساسه الإيقاعي الكمي دون أن يتجاوز هذه الخطوة الى ادخال تعديل إيقاعي يبرز في طبيعة التفعيلة وباستخدام نظام

ويقسم منهج الدكتور النويهي في دراسة

بين وضوح وخفوت ، وحدة وعق ، داخل الاطار  
الايقاعي العام ، هو ما يعطى الكلمة الواحدة  
بحروفها المختلفة ، والجملة بكلماتها المتجمعة ،  
صفة صوتية عامة تسمى النغم أو Melody

ويلتفت الناقد الى أن الإيقاع أو الدوام الزمني  
للمقاطع ليس ثابتا ، بل يختلف باختلاف المعنى .  
فالقيمة الموسيقية للمقطع الطويل في الفعل « راج »  
عندما يوضع في جملة تقريرية تختلف عن  
نفس القيمة اذا ما وضع الفعل في جملة انفعالية .  
فتنطق « راج » بمعنى مات ، بصورة يستغرق  
فيها المقطع زمنا أطول في نطقه .

ويخلص الناقد الى أن افعالنا لتبين اختلاف  
القيمة الموسيقية للمقاطع الطويلة ، الثقيلة  
والمتوحشة ، وتنوع الدوام الزمني للمقطع الطويل  
المتفوح ، الى جانب افعال اختلاف القيمة الصوتية  
للحروف من حيث درجتها وشدتها ، يصرفنا عن  
التعرف على قيم موسيقية مهمة في الشعر  
العربي . ١٣

ويرجع الدكتور النويهي الى أمثلة عدة من  
الشعر الجاهل والاسلامي ، يثبت من خلال  
الإفاحة في تحليلها - صحة ما ذهب اليه .

وهو يستشهد في أحد هذه الأمثلة بعينية أبي  
ذؤيب ، وهو شاعر مخضرم من الشعراء القلبيين .  
واسمه خويلد بن خالد ، نظم قصيدته في رثاء  
أبنائه الخمسة الذين أصيبوا جميعا بالطاعون  
وماتوا في وقت واحد تقريبا . يقول الشاعر في  
قصيدته ١٤ :

فأنت أمة : ما لجسمك شجها

منذ ابتذلت ، ومثل مالك ينفسح

أم ما لجنيك لا يلام مضجعا

الا فني عليك ذلك الخضج

فاجبتها : لما لجسمي انه

أودى بني من بلاد فودعوا

ويتخذ الناقد من البيت الأخير مثلا على تنوع  
الوسائل الإيقاعية التي استخدمها الشاعر ،

فالشطر الأول يحتوي على عدد من الملمات التي  
تختلف في دوامها الزمني في الكلمات ( فاجبتها -  
أما - لجسمي - انه ) .

ويقرر الناقد أن الملمات السابقة يزداد طولها  
تدرجيا بما يسمح للشاعر بالتعبير عن عاطفته  
المكبوتة في موجات ثلاث متعاقبة ، تأخذ الأول  
والثانية الطول الطبيعي لمدة الالف ، ويستغرق  
مدة الباء ضعف المدة الأولى ، في حين تطول مدة  
الواو لتفوق الملمات السابقة جميعا .

وينتهي الناقد الى أن الصوت يبدأ في المدة  
الأولى من القرار ، ويأخذ في الاحتداد مع توالي  
الملمات حين تزداد قوة الانفعال ويبلغ مداه مع  
المدة الأخيرة .

وكما هو معروف فإن الكلمة تنقسم الى مقاطع  
قصيرة ومقاطع طويلة . وقد سوى علماء العروض  
بين نوعي المقطع الطويل ، المقفل والمفتوح ،  
وسمواهما باسم واحد هو « السبب الخفيف » -  
لأنهما يتساويان في كنههما من التفعيلة  
العروضية .

وهناك في حقيقة الأمر اختلاف موسيقى جسيم  
بين هذين النوعين ، لا يظهر في الإيقاع العام للبحر  
ولكنه يظهر في الإيقاع الداخلي لوحدات الكلمات ،  
كما يظهر في النغم ، فالمقطع الثاني المنتهي بحركة  
مدودة يسمح للنطاق بترجيع النغم وتطريسه  
الأمر للذي لا يسمح به النوع الأول المنتهي بحرف  
ساكن ، في حين يسمح هذا النوع الأخير بتأكي .

الجرس الصوتي للحرف الساكن ، والشاعر يكثر  
من أحدهما دون الآخر ، أو يراوح بينهما ،  
حسبا ينسجم مع المعنى ، ودرجة الماطفة . ومن  
ثم فإن اختلاف المقاطع في النبر والنغم ينعكس  
على الإيقاع الخاص لكل جملة شعرية . ولقد ادت  
دراسة الخصائص الصوتية للحروف الى التفات  
علماء اللغة العرب القدماء ، ومن بينهم ابن جني  
في كتابه « الخصائص » الى الصلاقة بين جرس  
الحروف وانتظامها في اللفظ ، والمساكن التي  
يؤديها اللفظ ، وقسموا اللغة الى حروف ساكنة  
أو صامتة ، وحروف صائتة ، أو حروف اللين ،  
وهي الحركات التي تلحق الحروف ، والتفتوا الى  
أن اللمعة أثقل الحركات ، وأن الفتحة أخفها  
وأن الكسرة بين بين .

كما أدت دراسة ميادى علم الموسيقى الى  
التعرف على قيم موسيقية جديدة في الشعر ، فالى  
جانب القيمة المرولة بالكم ، وتقابل في الموسيقى  
الدوام الزمني أو الإيقاع Rhythm أمكن  
التعرف على قيمتين موسيقيتين هما « الشدة »  
و « الدرجة » .

وتحدد « الشدة » اختلاف الأصوات في  
خصيبتها من الوضوح والخفوت .

وتعتمد هذه القيمة الصوتية على حجم الذبذبة ،  
أي مدى انصافها أو ضيقها ، فكلما ضاقت ازداد  
الصوت شدة ، أي وضوحا ، وكلما اتسعت قلت  
شدته وصار خافتا . وتؤدي الحروف هذا النوع  
الصوتي بانقسامها الى حروف انفجارية شديدة ،  
وغير انفجارية أو رخوة ، ومائلة أو متوسطة .

أما « الدرجة » فيحددنا اختلاف الأصوات في  
نصيبها من الوحدة والعمق ، فالحدة تتطلب عددا  
أكبر من الذبذبات في الثانية ، في حين يستغرق  
العمق عددا أقل . ويظهر هنا الاختلاف كذلك بين  
الحروف المجهورة والمهموسة .

واجتماع هاتين القيمتين الموسيقيتين وتنوعهما

العربية بأصولها الحسنية الأولى ، ومحاكاتها لاصوات الطبيعة ، ومقابلة الألفاظ بما يشكل أصواتها من الأحداث ، وذلك قبل أن تتحول الكلمات إلى رموز عقلية . ١٦٥

عل أن الحرف لا يكتسب صلاحية الإيروماتوبية في الشعر من مجرد وجوده في كلمة منفردة ، بل في وضع الشاعر له في موضعه المين من ابقاع جملة وتقسيمها ، أو من تريد الشاعر له في كلمات متعاقبة ، بحيث يؤدي المعنى أفضل أداء . ويرجع للناللة إلى نماذج كثيرة يستخرجها كذلك من كتاب « المضليات » يستخدم فيها الشاعر الألفاظ استخداما مينا ينقل الحكاية الصوتية .

ولقد استطاع زهير بن أبي سلمى أن يعطى مثلا جيدا لاستخدام هذه الوسيلة الفنية في قصيدته التي يصف فيها ناقته بقوله : (١٧) .

وخلفها سابق يعدو إذا خشيته  
منه اللحاق تد الصلب والمنقا  
ويرى الناقد أن الكلمات الثلاث الأخيرة « تد - الصلب - والمنقا » تحاكي بضمائها الخمس ، عمل الميم والدال والصاد والمين والنون ، وما يقتضيه نطقها من تكوير لشفتين ومطوياً إلى الأمام في حركات متعاقبة ، تحاكي مد الناقه لفخيار ظهرها وعنفها إلى الأمام في محاولتها النجاة من السائق الذي ينتتبعها .

كما يمثل الجهد الزائد الذي تبذله الناقه ، في حركتها الموصوفة ، حروف الناء والميم والدال للشدة والصاد والباء والقاف ، وكلها أما حروف انفجارية أو حروف تحتاج إلى جهد خاص للنطق بها . ١٨٥

كذلك يستطيع الشاعر أن ينقل عن طريق الحرف المتردد حكاية صوتية للمعنى ، ففي بيت المتنبي الذي يقول فيه :

ومن عرف الأيام عرفني بها  
وبالناس روى رصحه غير راحم

يكسر الشاعر الراء ثلاث مرات في أوائل الكلمات روى - رصحه - راحم ، كما يرددنا مرة راحة في آخر الكلمة الثالثة من نفس الشطر ، ويرى الناقد أن تكرار الراء على هذا النحو يرتبط بالمعاطفة العنيفة التي يحلها البيت وهي الحقد والانقام والقسوة والتشفي . وكذلك يمثل النطق بحرف الراء ، حيث يتكرر فرع طرف اللسان لحافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا ، وخزات الرمح المتكررة في الجسد الأدمى الذي تجسدت فيه كراهية الشاعر للبشر ١٩٥ .

وجدير بالذكر أن الناقد لم يشر إلى وظيفة الراء في الشطر الأول من البيت ، حيث يكررها الشاعر مرتين ، كما أنه سبق أن أشار في تحليله لبيت

وكذلك فإن شدة الصوت ، أي نصيبه من الوضوح ، تختلف كذلك لاختلاف القيمة الصوتية للمدات الثلاث ، فالألف أقل المدات العربية شدة وأسهلها نطقا ، وأكبرها اتساعا في الذبذبة ، والياء أضيق من مدة الألف وأقل ضيقا من مدة الواو التي هي أكثر المدات العربية شدة وأصعبها في النطق .

وكذلك فإن الهزات الأربع التي توجد في البيت تمثل بشدها الصوتية المردة في دفصات متعاقبة عن انفجار الشاعر بجوته التي اختزلها في البيتين السابقين مهددا لهذه الثورة .

وتكون كلمة « أودى » من صيحتين متتاليتين ، فالجانب افتتاحها بالهمزة ، أشد الاصوات العربية كما سبق ذكره ، فإن الصيغة الأولى تنتهي بتأوه الواو الساكنة كالطينة ، وتبشدا الصيغة الثانية بالدال ، وهي من حروف الانفجار وتنتهي بإطلاق الصوت في الألف المدودة ، التي تطلق الانفجار وتردده ، وتنقل بترتيب حروفها على هذا النحو معنى الهلاك التام .

وتأتي كلمة « بنى » بعد المدات الثلاث وصيحات الألف في « أودى » فتؤكد قيمة الشدة وعمل الرغم من أن الياء صوت متوسط بين الرخاوة والقوة فإنه إذا ما شدد يسبح بالترتيد على الياء الساكنة فيؤكد كما .

ويعبر الشاعر في كلمة « البلاد » عن إطلاق هجر أولاده للأرض وما عليها . فالمة في هذه الكلمة تقع في ختام تفعيلية الشطر الثاني الوسطي مما يسمح باطالة المدة التي تنقل توج المعاطفة ورعدة صوت الأب الملهوج .

وأما الفعل « ودعوا » فإنه ينقل بجرس حروفه احساس الرجل بالترك الحاسم النهائي ، فالواو البادئة تفيد التأوه . ولقد لاحظ الناقد أن هذا الحرف يدخل في الصيغ المتعددة التي تروىها المعاجم لصيحات العرب في الشكاية والتوجع . ثم على الواو الدال انتفجرة المشددة ، والعين المروعة المتفجعة ، ثم مدة الواو الضيقة التي تطيل الصيغة المتعاقبة وتردد جرسها . ٢٥٥

والجانب هذه القيم الموسيقية يرى الناقد أن هناك وحدة بين الجرس والمعاطفة أو الفكرة ، بمعنى حكاية الصوت للانفعال ، وهو ما يسميه النقاد في الشعر العربي Onomatopoeia وقد التفت ابن جني إلى حكاية اللفظ للصوت الطبيعي وذكر ما توصل إليه في هذا الشأن في كتابه « الخصائص » باب « في أساس الألفاظ أشباه المعاني » كما سبقت الإشارة إليه .

ويرجع الدكتور النويهي صحة ما ذهب إليه العالم اللغوي القديم « على أساس ارتباط اللفظة

ابن ذؤيب الى ان الصيغة الاولى فى كلمة « اودى »  
تنتهى بالواو الساكنة التى تسمى الطنة ، ممنا  
يجعل هذه النجاة تبدو تقديرية ولا تعتمد على  
قواعد ثابتة .

واذا كان الناهض الراحل قد اهتم ببيان دقائق  
التنوع الموسيقى فى البيت الشعرى ، كما اشر  
الى نظام توزيع النبر على المقاطع ، دون ان  
يستغل نظاما مطردا للايقاع النبرى ، فانه قد

خطا خطوات موفقة نحو الفهم الصحيح لتراثنا ،  
ونحو استشراف آفاق جديدة لتطور لشعر العربى  
كما اسهم فى تطوير القوالب الجامدة التى دارت  
فى اطرافها مناهج النقد خلال الحقبة المبكرة نسبيا  
التي قدم فيها اسهاماته القيمة .

لقد كان الدكتور النوبى ، رحمه الله ، ناقدا  
ومعلما جليلا ، استطاع ان يؤثر فى اجيال عمدة  
بثقافته الرفيعة وعلمه الغزير ، وعقلانية فكره ،  
ونظراته التقدمية الواعية .

### ● اعمال الدكتور محمد النوبى

#### ● كتب :

- ثقافة الناقد الادبى
- شخصية بشار
- نفسية ابي نواس
- الاتجاهات الشعرية فى السودان
- طبيعة الفن ومستولية الفنان « محاضرات »
- عنصر الضيق فى الادب « محاضرات »
- قضية الشعر الجديد « محاضرات »
- وظيفة الادب بين الالتزام الفنى والانفصام  
الجمالى « محاضرات »
- الشعر الجاهلى - منهج فى دراسته وتلقيه فى  
جزئين .
- بين التقليد والتجديد ( بحوث فى مشاكل  
التقدم )

١٩٤٩  
١٩٥١  
١٩٥٣  
١٩٥٧  
١٩٥٨  
١٩٥٩  
١٩٦٤

١٩٦٦ - ١٩٦٧

بدون تاريخ

( جمع ومراجعة )

« الآداب » البيروتية ابتداء من عام ١٩٦٥  
وخلال الاعوام التالية تناولت دراسات  
اسلامية ودراسات فى تاريخ الادب وفى  
علم الاجتماع عند ابن خلدون .

#### ● ترجمة :

استشرقون البريطانيون للدكتور اوج  
ابريرى ١٩٤٦  
● مقالات :  
نشر سلسلة من المقالات فى مجلدة

### ● هوامش

- (١٢) الشعر الجاهل - منهج فى دراسته وتلقيه -  
الجزء الاول .
- (١٣) الشعر الجاهل - منهج فى دراسته وتلقيه -  
الجزء الثانى .
- (١٤) القصيدة ١٦٦ من كتابها « المصطلحات » والقصيدة  
الاول من ديوان الهذليين طبعة المار القومية ١٩٦٥ .
- (١٥) الشعر الجاهل - الجزء الثانى من  
٦٧٤ - ٦٨٥ .
- (١٦) الشعر الجاهل - الجزء الاول من ٦٩ - ٧٨
- (١٧) القصيدة من ديوان زهير ابن ابي سفيان ومطلعا  
ان الخليط اجد بين الناس نالورا .
- (١٨) الشعر الجاهل - الجزء الاول من ٥٠
- (١٩) المرجع السابق من ٦٦ .

- (٢١) « عنصر الضيق فى الادب » ص ٢٤ - « وظيفة  
الادب بين بين الالتزام الادبى والانفصام الجمالى » ص ٢٢
- (٢٢) طبيعة الفن ومستولية الفنان طرس ٧٩ - ٨٥
- (٢٣) ثقافة الناقد الادبى من ص ١٣ - ٧١ .
- (٢٤) المرجع السابق من ص ٣٨١ - ٣٩٧ .
- (٢٥) شخصية بشار .
- (٢٦) ثقافة الناقد الادبى من ص ١٢٨ - ١٥١ .
- (٢٧) الشعر السابق من ص ١٢٨ - ٢٨١
- (٢٨) نفسية ابي نواس .
- (٢٩) قضية الشعر الجديد
- (٣٠) سموت الطبيعة الثالثة فى القاهرة عام ١٩٦١ .
- (٣١) بدون تاريخ .

● القربى الملحق

محمود البدوي . القاهرة . دار غريب للطباعة  
١١٨ ص

● عصر الصب

نجيب محفوظ . القاهرة . دار عصر للطباعة  
١٧٨ ص

● قلوب صليحة

أليس منصور . القاهرة . مطابع الأهرام التجارية .  
١٨٩ ص

● القلي الرقيب

اجاتا كريستي . ترجمة : عبد العزيز أمين . القاهرة .  
مطبعة القاهرة الجديدة  
١٧٤ ص

● مغارات حجارة قطع كالسهم

إيفانيليس أيفوف . ترجمة : تيسم طلبة . مراجعة  
لؤيس عوض . القاهرة . الهيئة المصرية للكتاب .  
٢١٢ ص

● منتهى الصب

احسان عبد القدوس . القاهرة . دار عصر للطباعة  
٢٢٢ ص

● ولالع عام الليل كما يرويه الشيخ نصر الدين جتا  
عبد الفتاح الجبل . القاهرة . دار الفكر للمعاصر  
١٢٠ ص

● المسرحيات

● قطط وفيران ( مسرحية كعابية )

علي أحمد باكثير . القاهرة . دار عصر للطباعة  
١٢٤ ص

● ليلة السخفية

تأليف نسي وليتامز . ترجمة : فاروق عبد القادر .  
القاهرة . دار الفكر المعاصر .  
١٤٠ ص

● الوزير شال التلاجة وصريحات الخري

محمد الدين وصيه . القاهرة . الهيئة المصرية العامة  
للكتاب .  
٥٠٠ ص

● أينبوع ( مسرحية في ثلاثة فصول )

يوجن أوتيل . القاهرة . دار عصر للطباعة  
١٤٢ ص

● قلى ظل شال

فصاح عبد الله . القاهرة . العربي للنشر  
٧٨ ص

● مختارات الشعر الجاهلي

عبد المتعال الصديقي . القاهرة . مكتبة القاهرة  
٤٠٠ ص

● أسرار الابد

عنى السعد . القاهرة . هيئة الكتاب  
١٠٨ ص

● للغليليات ( ديوان العرب ١ )

الفضل بن محمد بن يعل . القاهرة . دار المعارف  
٥٣٥ ص

● التزعة بين شرائع الملهم

نشأت الصبرى . القاهرة . الهيئة العامة للكتاب  
٨١ ص

● أحلام رجال قصار العمر

محمد البساطي . القاهرة . دار الفكر المعاصر  
٩٠ ص

● بيقنا عن الألفى

احسان عبد القدوس . القاهرة . الهيئة المصرية العامة  
للكتاب .

● الصب في لوى التوك ( كتاب اليوم )

محمد كمال محمد . القاهرة . أخبار اليوم .  
١٤٤ ص

● حكايات الألف

يحيى الطاهر عبد الله . القاهرة . دار الفكر المعاصر  
١٦٠ ص

● دعلى إحتفل

أحمد فريد محمود . القاهرة . دار غريب للطباعة  
٢٠٧ ص

● زقاق المسكر

اسماعيل ول الدين . القاهرة . دار غريب للطباعة  
١٢٧ ص

● شجرة البؤس

لمحسن . القاهرة . دار المعارف  
١٨٨ ص

● التواريخ الشفلية

عبد الرحمن الشراوى . القاهرة . الهيئة المصرية العامة  
للكتاب .  
٥٢٢ ص

● صورة في الجند

محمود البدوي . القاهرة . دار غريب للطباعة  
١١٥ ص

طبعت بمطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٠/٦١٠٠







# ٢٥ عاماً



الهيئة المصرية العامة للكتاب

عشرة جنيهات